

La rappresentazione della borghesia tra
sociologia e letteratura: *La Comédie*
Humaine di Honoré de Balzac.

Marilisa Moccia

Ringraziamenti

Sebbene sia difficile stringere in poche righe la riconoscenza umana e professionale che devo a molti amici e ai maestri, sento l'obbligo di ringraziare alcuni fra quanti hanno contribuito profondamente alla mia crescita, in certi casi ben al di là degli anni dedicati alla stesura del presente lavoro.

Questa tesi è stata possibile grazie alla vivacità intellettuale del professore Gianfranco Pecchinenda. Sono inoltre in debito con Luca Bifulco che ha dato materialmente inizio a una contaminazione possibile e, sono certa, fruttuosa. Tengo a ringraziare il professore Sergio Brancato, per i pronti e illuminanti consigli bibliografici, ed Emiliano Chirchiano.

Desidero inoltre rivolgere la mia riconoscenza alla Professoressa Giustina Orientale Caputo, alla professoressa Gabriella Gribaudo, alla professoressa Enrica Morlicchio per le letture e per i libri.

Molto devo a Tilli Bertoni, a Guido Mazzoni e agli amici di Compalit, all'Associazione Sigismondo Malatesta, agli studenti, ai colleghi e ai docenti dell'Opificio di letteratura reale per il sostegno e il confronto costante, a Gianni Maffei e a Francesco De Cristofaro. Al Groupe de Recherche Interdisciplinaire sur l'Histoire du littéraire, dell'EHESS di Parigi, e in particolare a Madame Judith Lyon-Caen, a Monsieur Christian Jouhaud, a Monsieur Boris Lyon-Caen; a Rino Ferrante, Elisabetta Abignente, Emanuele Coccia, Silvia Lorusso, Teresa Lussone. Al professore Francesco Fiorentino, per le ricche conversazioni e i saggi consigli.

Infine, al professore Giuseppe Merlino per il tanto che ha insegnato e per quanto (mai abbastanza) sono riuscita a imparare. È a lui che questa tesi è, umilmente, dedicata.

Questa tesi è stata scritta tra la Bnf di Parigi e la Biblioteca dell'IISS Benedetto Croce di Napoli. In una città in cui, alle difficoltà fisiologiche del ricercatore, si aggiungono, talvolta, gli impedimenti materiali come la carenza di spazi, e in qualche caso di libri, anche le geografie rappresentano luoghi di affezione.

Avvertenze bibliografiche

La *Comédie Humaine* non ha avuto una traduzione integrale in italiano. Nel corso degli anni, soltanto una parte dei romanzi e degli scritti di Balzac sono stati tradotti. Inoltre, alcune delle traduzioni risultano essere state condotte con criteri piuttosto datati, ad esempio la traduzione dei nomi propri, o sono di difficile reperimento. Si è cercato di utilizzare dove possibile le edizioni italiane di maggiore circolazione. Altre volte, invece, quando ritenuto opportuno, si è provveduto a tradurre i testi dal francese. L'edizione francese di riferimento su cui sono state condotte le traduzioni è quella della *Bibliothèque de la Pléiade*, edita di Gallimard che in nota indico con C.H. Ad ogni modo, ho sempre indicato la paternità delle traduzioni, sia che fosse mia, sia che fosse d'autore. In appendice ho riportato la traduzione di un breve trattato sulla cravatta che mi sembra uno degli esempi più riusciti della contaminazione balzachiana tra osservazione sociale, presociologica, e narrativa.

Indice

p. 5 Introduzione. Una Memesis della
Borghesia. *La Comédie Humaine*

I capitolo. Tappe e principî di una sociologia
per la letteratura p. 9

II capitolo. Contaminazioni. Ovvero, come la
storia sociale organizza la *mimesis* letteraria
p. 81

III capitolo. Temi della *Comédie Humaine*. Una
Storia dell'Ottocento p. 177

Conclusioni. Lo spazio della *mimesis* p. 274

Appendice p. 280

Bibliografia p. 285

Introduzione

Mimesis della borghesia: La Comédie Humaine

Oggetto di questa tesi di dottorato è la rappresentazione della borghesia francese durante la prima metà dell'Ottocento. L'oggetto di ricerca ha richiesto un approccio marcatamente interdisciplinare poiché il lavoro doveva rispondere all'esigenza di «ricostruire» l'immagine storica e la mimesis letteraria di una classe sociale in ascesa che attraverso la narrazione di sé, ha potuto legittimarsi.

Si è cercato, inoltre, di dare voce a un'esigenza metodologica sempre più viva, quella di una "collaborazione" tra i saperi sociali e i saperi umanistici *tout court*.

Il punto di partenza è una disamina dei precedenti approcci che hanno cercato di coniugare il letterario con il sociologico che, fin dai suoi esordi, si proponeva una conoscenza "scientifica" del mondo, come mostrato da Lepenies. Nel corso degli anni i diversi approcci hanno prodotto diversi esiti poiché diverse erano le domande di ricerca e i modi di intendere gli studi di sociologia della letteratura. Troppo vicina alla sociologia, di cui in parte condivide l'acume descrittivo e la ricreazione di una realtà, la Letteratura è stata a lungo bollata come "infetta" per una disciplina seria, quale presumeva di essere lo studio del sociale alla sua nascita. Ma per riuscire a incorporare la letteratura fra gli studi di sociologia, è necessario intenderla come un sapere specifico e con un proprio

«regno» di pertinenza: la letteratura va “trattata” in quanto frutto di una creazione artistica poiché soltanto in questi termini produce un *suo* peculiare discorso sul mondo.

Si è scelto allora di partire da dove tutto è cominciato: in Francia, durante gli anni che videro la contemporanea nascita della sociologia e dell’affermazione in letteratura del paradigma che si fonda sul principio di realtà. Per fare questo si è ritenuto opportuno andare a indagare quelle connessioni inesplorate: la medicina, gli abiti, la fisiognomica. Tutti si fondano su delle *spie*, direbbe Ginzburg, su dei sintomi, su delle tracce che rimandano a una realtà altra e che all’indomani della Rivoluzione Francese appaiono come le ultime macerie in cui scavare e su cui indagare per ritrovare le identità di questi uomini ormai diventati anonimi. Una scienza per conoscere e per monitorare gli uomini come la statistica ma anche una letteratura pedagogica, fondata da Balzac, per rendere intellegibile la realtà.

Ciò che ha animato questo lavoro non è tanto l’idea di far fede ai testi, come se fossero delle fonti attendibili per fare storia sociale o sociologia (idea peraltro fallace poiché non tiene conto dello specifico letterario che si fonda sull’immaginazione anche quando il narratore dice il contrario e si dilunga in attestazioni di veridicità), quanto piuttosto quella di comprendere come la narrazione possa essere organizzata a partire dai mutamenti storici e sociali. La *Comédie Humaine*, nome sotto cui sono raccolti 137 romanzi di Honoré de Balzac, ne è un formidabile esempio. L’idea di una divisione oppositiva tra Parigi e la provincia,

il sentimento del *parvenir* proprio dei borghesi assetati di un miglior posto nel mondo, la costruzione di una società parallela su carta che dovesse fare concorrenza allo stato civile, come diceva lo scrittore, sarebbero impensabili prima della monarchia di Luglio, in questi termini.

Dell'intera *Comédie* sono stati scelti alcuni romanzi e qualche scritto ad essa precedente per fondare un'analisi delle classi sociali e fra tutte, facendo riferimento alla classificazione di Balzac, della borghesia come elemento determinante della società moderna. Da ciascun romanzo si è scelto di analizzare la declinazione di un tema e di dare poi una spiegazione complessiva del suo significato nell'ambito dell'economia della narrazione e della sua pregnanza sociologica.

Il metodo utilizzato prevede una feconda prospettiva in cui la letteratura e la sociologia si completano vicendevolmente e rispondono di una realtà complessa non altrimenti desumibile.

Cosciente delle cautele che un procedimento di questo tipo richiede, ma anche del fatto che i saperi si stanno rinnovando, ho provato a intrecciare consapevolmente le due discipline contigue, ma troppo spesso distanti.

I capitolo

Tappe e principî di una sociologia per la letteratura

Tappe occidentali

Possiamo definire la sociologia della letteratura come quell'insieme di studi che ha il suo fulcro nell'analisi del nesso esistente tra letteratura e società. Ramo giovane di una disciplina giovane quale la sociologia, la sociologia della letteratura ha come obiettivo l'esame del rapporto fra l'autore, la sua opera e il pubblico che la legge.

Perché una sociologia della letteratura? Perché la letteratura è un prodotto sociale e in quanto tale un'analisi letteraria che non tenga conto degli aspetti sociologici connessi alle opere letterarie sarebbe mutila.

Ambito di studio complesso e diversificato al suo interno, ripercorrere la storia della sociologia della letteratura significa entrare in dibattito con i fondamenti della sociologia, da un lato, e con i contenuti dell'analisi critica della letteratura, dall'altro. Le origini della riflessione sociologica sulla letteratura fioriscono in ambiente romantico quando i problemi della funzione della letteratura nell'ambito della costruzione di un'identità nazionale e dei suoi legami col popolo, erano argomenti cruciali fra gli intellettuali europei. Problemi poi ripresi in ambito positivista, in quelli che oggi appaiono come i primi tentativi di una sociologia della letteratura *ante litteram*, si devono ai contributi di H.-A. Taine¹ che cercava

¹ Nella sua *Histoire de la Littérature anglaise* (1864), Hyppolite A. Taine espone chiaramente la sua teoria secondo cui ciascuna opera letteraria nasca dalla tessitura di tre fattori: la razza (ovvero la storia antropologica), l'ambiente (cioè il contesto geografico e sociale), il

di spiegare, attraverso ragioni climatiche o politiche, la coincidenza deterministica in certe aree di un determinato tipo di letteratura.

Anche l'oggetto di studio della sociologia della letteratura non è rimasto sempre uguale a se stesso: si è spostato, nel tempo, dall'osservazione delle opere letterarie e dei loro contenuti allo studio di fattori materiali che ne hanno costituito la genesi e il contesto per poi approdare allo studio delle opere nella loro veridicità storica e intese come lavoro organico di una data società.

La mobilità estrema della sociologia della letteratura è una dimostrazione della sua vivacità. La sociologia della letteratura ha dato prova, negli anni, delle sue capacità di rinnovamento riuscendo a riproporsi e a collocarsi nel più ampio bacino di studi rappresentato dalla comunicazione e dai media.

Robert Escarpit e la Sociologia dei «fatti letterari»

momento (ovvero le particolari contingenze storiche). Razza, ambiente e momento determinano la forma dell'opera letteraria, attraverso la "legge delle mutue dipendenze". In tal senso l'opera costituirebbe lo specchio di un'epoca e di una civiltà molto più precisamente di qualunque raccolta di documenti storici.

L'opera che ha segnato una tappa fondamentale per la nascita della sociologia della letteratura come disciplina autonoma e moderna è la *Sociologie de la littérature* (1968) di Robert Escarpit. Grazie ai contributi di Escarpit, l'attenzione dei sociologi della letteratura si è concentrata dalle opere letterarie ai contesti di produzione, all'estrazione sociale dei letterati, al loro ambiente di formazione alla loro produzione reddituale, alla loro subordinazione o indipendenza. Escarpit, ha segnato una prima importante registrazione del processo editoriale-consumistico dell'opera letteraria. Nello stesso anno in cui fu pubblicata la sua *Sociologie de la littérature*, Escarpit provvide a dare vita, presso l'università di Bordeaux all'*Institut de Littérature et des Techniques Artistiques de Masse* (ILTAM), che aveva l'obiettivo di operare, attraverso l'utilizzo di metodi socio-statistici, per indagare i fenomeni riguardanti il grado e l'ampiezza del consumo letterario. Queste analisi però spesso si sono svincolate dallo studio dei testi letterari, mentre si è data sempre più importanza al sistema di produzione dell'opera come merce, e quindi alla sua riproduzione e diffusione analizzando il mutamento storico del ciclo produttivo, dai cantastorie, agli amanuensi, al best-seller, e alla composizione del pubblico dei lettori e alla loro ricezione, osservando che il processo di edizione delle opere cambia a secondo dei tempi. Basti pensare alle opere pubblicate su rivista a puntate che rispondono a una mutata modalità di produzione delle opere. La comparsa del diritto d'autore, che sancisce l'emergere di una proprietà di tipo

intellettuale e la sua cessione dietro compenso economico instaurava un nuovo tipo di rapporto tra autore e opera letteraria, tale da influenzare di fatto la Letteratura. L'emergere di produzioni letterarie su larga scala, come ha evidenziato Escarpit², hanno rotto il rapporto diretto tra scrittore /produttore e lettore/fruitori che appartenevano allo stesso *milieu* sociale, ad esempio quello cortese, e ponevano il letterato in una condizione di centralità all'interno della sua cerchia garantendogli, al contempo uno statuto sociale riconoscibile. Inoltre, per l'appartenenza alla medesimo gruppo coeso, omogeneo e intercomunicante, l'autore poteva facilmente conoscere riserve e apprezzamenti sull'opera, aveva accesso immediato al pensiero dell'ascoltatore ed egli era di fatto un artigiano.

La produzione a larga diffusione che ha inizio nel primo Ottocento in cui l'istituzione letteraria risponde a principi legati all'economia di scambio, invece, si rivolgeva a un pubblico di lettori anonimi. Questo nuovo pubblico non possedeva più canali propri per esprimere bisogni "narrativi" e giudizi poiché il critico apparteneva generalmente al medesimo gruppo di intellettuali cui faceva capo l'autore. Escarpit allora avanzò un'idea per un possibile compito della sociologia della letteratura: trovare i modi per ristabilire un circuito a «doppia direzione». Così, per conoscere il pubblico reale sono state condotte

² R. Escarpit, *Le Littéraire et le social: éléments pour une sociologie de la littérature*, sous la dir. de Robert Escarpit. Paris, Flammarion, 1977.

indagini sulla sua stratificazione sociale, sulle motivazioni di selezione, sui modi di lettura.

Gli studi di Escarpit si sono mossi verso una direzione preminente: rintracciare le modalità di diffusione dei testi letterari nella società massificata.

Per conoscere il pubblico il gruppo di studiosi afferenti al *Centre de Sociologie des Faits Littéraires* sono stati indagati i modi di lettura e la stratificazione sociale. Come si può immaginare però l'utilizzo di una metodologia statistica se dà conto dei gusti sociali divisi per età e per genere dei lettori, non può rispondere dei meccanismi di ricezione delle opere. La sociologia della letteratura, infatti, deve considerare le opere letterarie non soltanto in quanto merce, rispondendo dunque del loro meccanismo di genesi, ma dovrebbe considerare la sua percezione e assimilazione da parte di un gruppo sociale. Il grande merito dell'attività di Escarpit è stato quello di sondare ampiamente il campo letterario nella sua circolarità: autore – editore – lettore. La sociologia della letteratura da lui condotta considera l'opera un «fatto sociale» non solo per quanto riguarda la genesi del testo, ma anche in quanto essa è percepita come letteratura da un'assise sociale (critici, accademie, cerchie più o meno estese e qualificate di lettori) e in quanto tale viene fruita secondo codici di comunicazione, culturali e ideologici particolari. Escarpit respingeva nelle sue ricerche sulla sociologia della letteratura la tradizionale divisione tra grandi scrittori e scrittori minori, fra letteratura alta e letteratura bassa, fra i capolavori e la letteratura di massa, in cui rientrano anche i

giornali di consumo e la letteratura «popolare», perché è verso queste letture che si orienta una parte consistente del pubblico ed è possibile identificare gli ambiti sociali di diffusione dei generi e la misura della loro percezione letteraria.

La sociologie de la Littérature di Robert Escarpit

Robert Escarpit (1918-2000) era professore di letteratura comparate all'università di Bordeaux, dove aveva fondato il *Centre de sociologie des faits littéraires*. I confini fra le due discipline erano piuttosto mobili. Ciò si deve al fatto che entrambe partivano da un assunto militante. Le letterature comparate avevano cercato, fin dalla loro nascita, di superare le divisioni nazionali aprendosi al confronto in maniera problematica e superavano la cristallizzazione dei saperi letterari; non a caso le maggiori opere di comparatistica furono pubblicate all'indomani della conclusione del secondo conflitto bellico, quando gli intellettuali³ si auspicavano una palingenesi dei valori

³ Mi riferisco in particolare alle opere di Curtius, Spitzer e Auerbach. Ernst Robert Curtius (1886 – 1956) *La letteratura europea e il medioevo latino* che pubblicò nel 1948 (tradotta in Italia solo nel 1992). Curtius lavorò in particolare sulla ricorrenza di certe immagini e certi temi, rivelando una linea di continuità tra letteratura latina antica e medievale in cui finì per individuare un umanesimo più antico di quello quattrocentesco. Il tentativo ideologico era quello di rifondare un'unità delle basi culturali europee duramente compromessa dalla barbarie nazista. Leo Spitzer (1887 – 1960) si concentrò sulle indagini dell'Opera in quanto organismo linguistico di cui rivelare l'intimo funzionamento e la specificità rispetto alla norma esterna al testo. La

morali degli uomini ridefinendo la *latinitas* europea prima degli accentramenti nazionalistici.

Al contempo, la sociologia della letteratura prestava attenzione alla componente materiale del dato culturale. Escarpit poté dunque arricchire il suo approccio alla sociologia della letteratura dei metodi delle letterature comparate per strutturare le proprie ricerche guardando alla contemporaneità dei fenomeni come la diffusione, la

sua analisi d stampo stilistico fece sì che diventasse il più importante esponente della cosiddetta critica stilistica o linguistica. Con Spitzer la comparatistica ha trovato un atteggiamento di curiosità assoluta verso il particolare presente nel testo sganciato dalle indagini documentaristiche del metodo positivista francese. Grazie ai suoi contributi acquisirono rilevanza le analisi degli stili, l'analisi sincronica, lo studio del fatto letterario fuori dagli schemi storiografici, all'interno, invece, di schemi linguistici che riflettono il permanere o il mutare di certe situazioni storiche, quelle che Spitzer chiamava *historical lines*. Le diverse linee storiche, intersecandosi, producono il clima particolare in cui matura la grande opera d'arte. Infine, il terzo grande comparatista della stagione post bellica fu Erich Auerbach (1892 – 1957). Il suo capolavoro critico è *Mimesis*, nato da uno sforzo immenso di comprensione e memorizzazione. Auerbach, ebreo, del tutto privo di risorse bibliografiche, utilizzò la solitudine dell'esilio turco, per meditare sul senso della tradizione occidentale. Diverso da Curtius, che mirava al grande quadro storico, Auerbach analizza minuziosamente pochi frammenti, convinto che nel microcosmo della pagina letteraria possano trovarsi gli elementi fondamentali di una intera epoca storica e che l'esame stilistico di una singola opera riveli lo spirito di un intero periodo. Diversamente da Curtius, Auerbach si interessa anche di letteratura volgare, di cui dimostrerà il progressivo allontanarsi dalla latinità: se la latinità era dominata dalla distinzione retorica di stile alto, medio e basso, l'evo cristiano si caratterizza per la mescolanza di stili, ispirata dal modello del Vangelo. Infine, Auerbach teorizza l'ascesa del realismo moderno, come rappresentazione mimetica della realtà.

distribuzione, la percezione, comuni a tutte le letterature prese in esame in uno stesso arco temporale.

La prima domanda che si pose Escarpit è la definizione dell'oggetto: perché una sociologia della letteratura? Ogni «fatto letterario» è costituito da un circuito, sostiene Escarpit, che si sostanzia negli scrittori, nelle opere e nel pubblico. Ciò istituisce una triplice appartenenza della letteratura al mondo rendendolo un oggetto sfuggente a uno studio unitario che tenga conto della sua effettiva dimensione poliedrica e non la appiattisca alla sua bidimensionalità scrittore → libro. Escarpit avverte dunque la mancanza di una prospettiva sociologica nello studio della letteratura. Per comprendere la letteratura non è secondario che le evoluzioni della figura dell'autore si sia andata sempre più professionalizzando diventando un'attività lucrativa così come non è indifferente che il libro sia diventato un bene di consumo, manifatturato, rispondente alla legge della domanda e dell'offerta.



Bisogna innanzitutto tener conto che la nozione di letteratura non è immutabile⁴, non l'abbiamo ereditata dagli scrittori del passato. Essa è il frutto di evoluzione costante, per certi versi di un'erosione. Escarpit, dunque parte con l'analisi dei processi che hanno portato all'evoluzione del letterario. A partire dal XVIII secolo i saperi tecnici si sono sempre più distanziati da quelli letterari cui era affidata la funzione del divertimento, della vacuità che corrispondono spesso a una gratuità sul piano del riconoscimento economico. Ma se da un lato i progressi tecnologici accentuano il dato della gratuità, dall'altro la diminuzione dell'analfabetismo, lo sviluppo del supporto librario e successivamente la pratica delle tecniche audiovisive rendono la letteratura sempre più massificata

⁴ Sicuramente in fieri e in costante evoluzione (si pensi all'avvento dei blog, alla difficile attribuzione, o sparizione nei casi più estremi, del diritto d'autore) a tal punto da far apparire datate alcune posizioni di Escarpit.

traendola dal suo appannaggio aristocratico e alto borghese. Anche la funzione sociale ricoperta dallo scrittore muta: attraverso la sua opera egli può promuovere se stesso presso le masse. Specializzazione e diffusione dei saperi giungono al loro culmine nei primi dell'Ottocento, quando la letteratura, e i letterati, prendono coscienza del loro ruolo sociale.

Il fatto che il lavoro di sociologo della letteratura di Escarpit si collochi sotto l'egida dell' U.N.E.S.C.O., non è indifferente: negli anni Sessanta, si avvertiva l'urgenza di capire quale sarebbe stato il destino della letteratura e come sarebbe avvenuta la sua diffusione in un'epoca di cambiamento e massificazione. La sua esigenza prima, allora, è quella di fondare una ricerca di politica del libro, ossia, di una sociologia che si fondasse innanzitutto sullo studio della diffusione del materiale stampato. La sociologia della letteratura, infatti, deve rispettare la specificità del fatto letterario, sostiene Escarpit, e per far questo bisogna partire dallo studio e dalla diffusione dei suoi supporti.

Il "fatto letterario" è costituito da tre elementi congiunti e si presenta come: *libro, lettura, letteratura*.

-Il libro è: «una macchina da leggere ed è la lettura che lo definisce».⁵

-La lettura è indefinibile poiché «per analizzare il fenomeno della lettura bisognerebbe tener conto delle

⁵ R. Escarpit, *Sociologie de la littérature* (1958), *Sociologia della letteratura*, Napoli, Guida, 1970, p. 18.

tirature dell'editoria e della stampa; queste ultime sono noto le altre molto più difficili da ottenere»⁶.

-«È letteratura ogni lettura non funzionale, vale a dire, ogni lettura che soddisfi un bisogno culturale non unitario»⁷.

Vista la difficoltà che si incontra nel definire un fatto letterario, Escarpit predilige l'utilizzo dei dati statistici a partire dai quali egli elabora una sociologia della letteratura fondata principalmente sulla diffusione del supporto materiale e sulla ricezione da parte dei lettori e per fare questo si serve nel suo studio di dati fornitigli dall'U.N.E.S.C.O. nell'*Index translationum* e nei *Cahier du Centre de Documentation*. I dati statistici che permettono di ricostruire in grandi linee il "fatto letterario" sono associati allo studio delle strutture sociali che inquadrano il "fatto letterario" e lo condizionano (regimi politici, classi sociali, istituzioni culturali, storia del libro ecc.). Inoltre, Escarpit propone di utilizzare anche i metodi propri della letteratura comparata, vale a dire ricostruire le storie delle opere, valutarne la fortuna, osservare le evoluzioni dei generi, la definizione di un ambiente ecc. I dati soggettivi quindi, combinati con le inchieste, le interviste, le testimonianze restituiranno i fenomeni osservati oggettivamente. Per fare questo Escarpit organizza dei gruppi di ricerca che rispondano a: metodologia e storia della critica letteraria, psicologia del lettore, studio del romanzo popolare, formazione ed espressione del giudizio estetico ambientale, terminologia letteraria, cui si aggiunse

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

la composizione di un dizionario dei termini letterari declinati nelle varie lingue in rigore agli studi comparatici. Per stabilire un campione di scrittori secondo una classificazione dotata di un significato sociologico reale, Escarpit scelse di rifarsi a due fonti: dei dizionari enciclopedici (come il *Petit Larousse*) e elenchi specializzati di origine diversa (cataloghi, bibliografie, Dizionari di opere).

Un campione di questo tipo ha permesso di studiare il fenomeno delle generazioni di scrittori facendo attenzione però a non cadere nell'errore di credere che le generazioni si susseguano regolarmente, né di credere che la generazione biologica possa coincidere con quella dei «plotoni» di scrittori (nati nello stesso anno). Infine, bisogna tener conto della complessità che si riscontra nel definire una data di inizio della produzione letteraria: vi sono scrittori attivi fin da giovani e altri che si affacciano al "fatto letterario" soltanto nella maturità. Più che di generazioni sarebbe meglio parlare di *équipe* intesa come gruppo di scrittori di tutte le età il cui destino è strettamente collegato alla vita della Città con cui egli è "solidale". Escarpit stabilisce con delle tabelle l'estrazione sociale degli scrittori in Inghilterra e Francia nel XIX secolo osservando che il 44% degli scrittori in Inghilterra e il 52% in Francia vivono delle loro attività artistiche ma appena l'1,8% di essi proveniva da questo ambiente e per il 32 % di essi all'attività artistica si affiancava l'attività amministrativa o universitaria come già per il loro genitori. Questa coincidenza, o concentrazione in una zona media

della scala sociale fa sì che si formi «l'ambiente letterario», caratteristico del XIX e XX secolo, in cui i letterati vivevano o di mecenatismo o di autofinanziamento prima della definitiva affermazione del diritto d'autore.

Il mecenatismo che si è evoluto nel corso dei secoli (dalla ricca *gens* romana, alla corte di Luigi XIV, alle sovvenzioni statali), presuppone sempre la generosità di un magnate e ciò è indice di una contraddizione interna fortissima: se da un lato il mecenatismo consente allo scrittore di vivere, dall'altro lo sottopone a un patto più o meno esplicito di dipendenza. Altra forma di mecenatismo è l'autofinanziamento ma presuppone dei capitali di partenza piuttosto ingenti. Esiste poi la pratica del secondo mestiere (come già osservato), che però è circoscritto alla pubblica professione o alla pubblica amministrazione. Il secondo mestiere nella società moderna ha sostituito il mecenatismo ma Escarpit sosteneva la necessità di integrare il mestiere del letterato, di per se stesso, nel sistema economico e sociale.

Per ciò che concerne il diritto d'autore, la situazione differisce da paese a paese in base alla legislazione. In generale però è possibile dire che esistono due tipi di diritti d'autore: il *forfait* e la percentuale con cui venivano retribuito gli scrittori di professione. Va da sé che con lo sviluppo dei media e della comunicazione la questione dei diritti d'autore si è complessificata sempre più. Attenzione particolare va prestata all'atto della distribuzione e alla centralità del ruolo dell'editore che ha il compito non solo di "dare alla luce l'opera" ma anche di seguirne la

gestazione. La figura dell'editore è figura recente. Fin dall'antichità lo scrittore dava lettura pubblica dei suoi testi saggiandone l'effetto su un pubblico ristretto. Talvolta erano gli stessi cantastorie a dedicarsi alla vendita itinerante dei propri testi. Queste tecniche di diffusione convivevano con la presenza dei laboratori di scrivani, gli *scriptoria*, presenti già nell'antica Roma il cui ruolo fu fondamentale per la salvaguardia del patrimonio letterario classico, prima e medievale poi, con la pratica della copiatura da parte degli amanuensi dei manoscritti nei monasteri europei. I grandi numeri per la diffusione delle opere si raggiungono però solo con l'avvento della stampa e con il ricorso ai volgari e alle lingue nazionali, che potevano raggiungere anche quel pubblico che, sebbene fosse in grado di leggere, non aveva conoscenza del latino. La rivoluzione dell'editoria, che ha assunto le forme cui oggi siamo abituati (e che si sta comunque evolvendo ben oltre gli studi di Escarpit, basti pensare all'avvento del libro elettronico), è cominciata nel XIX secolo quando la distinzione tra tipografo- editore e libraio-editore è diventata chiara e le case editrici hanno cominciato a produrre per il mercato di massa. La funzione editoria è dunque scomposta in tre tempi: la scelta dell'opera, la sua produzione e infine la distribuzione. Tali operazioni, cui si aggiungono quelle della pubblicizzazione del "fatto letterario" presuppongono la definizione da parte dell'editore di un lettore idealtipico. Ciò che Escarpit nella sua attenta analisi mette in luce è la definitiva assimilazione della letteratura all'interno del mercato: in

epoca moderna la letteratura è diventata un prodotto. In quanto prodotto l'editore deve costantemente monitorare l'andamento della produzione facendo attenzione al giudizio della clientela e a tal proposito la figura del critico letterario si propone come quella di un mediatore che ha il compito di promuovere l'opera letteraria presso un pubblico "campionato" cui egli stesso appartiene per opinioni religiose, etiche, estetiche, politiche e di cui il critico orienta ed educa le scelte. Altro discorso concerne poi la distribuzione della letteratura popolare che avviene in genere attraverso le edicole, le tabaccherie, i supermercati. Il libro popolare segue i percorsi della vita quotidiana e viene proposto al lettore che non è solito dedicare uno spazio temporale premeditato alla lettura. Il pubblico che apparentemente "subisce" l'opera, nell'ottica in cui la letteratura non è altro se non un prodotto assume un potere, che è quello che gli deriva dalla sua capacità di acquisto: il pubblico, differenziato al suo interno per ceto, estrazione e ambiente sociale di provenienza, acquisisce il valore della definizione degli scrittori. Il pubblico ha un ruolo fondamentale per due motivi: innanzitutto è proprio il pubblico che definisce uno scrittore mediante l'atto di acquisto di un libro, il solo pubblico reale è quello costituito dai compratori di libri; poi, perché non può esservi letteratura senza «una convergenza di intenzioni o almeno di compatibilità di intenzione tra l'autore e il lettore»⁸ ed è solo questo incontro che genera il successo editoriale del libro e, di conseguenza definisce lo scrittore.

⁸R. Escarpit, *Sociologia della letteratura*, op. cit., p.106.

L'intero processo produttivo e con esso il successo di un'opera letteraria sono dunque ridotti a atto d'acquisto di un supporto materiale. In quest'ottica si coglie la lucidità delle analisi di Escarpit. Quando il pubblico e lo scrittore sono distanti, come nel caso del pubblico francese che nell'Ottocento cominciava a leggere testi della letteratura Giapponese, la conoscenza si fonda sul «mito», ossia su quello che il gruppo sociale dei lettori può normalizzare e assorbire di una letteratura a lui estranea; quando tale distanza non esiste e il lettore e lo scrittore appartengono allo stesso gruppo sociale le loro intenzioni possono coincidere. In entrambi i casi, sia che la funzione del «mito» entri in azione, sia che la coincidenza risulti fruttuosa, sarà possibile decretare per una data opera il suo successo di vendita e di pubblico (si badi, Escarpit non discute sul valore effettivo di opera letteraria). Gli unici scrittori universali, il cui successo gli sopravvive nel tempo sono quelli che riescono a rivolgersi a una base collettiva particolarmente estesa nel tempo e nello spazio.

Molière, ad esempio vive ancora presso i suoi contemporanei perché il suo *monde* vive ancora, ed esiste con lui una comunanza di cultura, perché la sua ironia è per noi ancora accessibile, ma Molière invecchierà e morirà allorché morirà ciò che il nostro tipo di civiltà ha ancora in comune con la Francia di Molière⁹.

⁹ C'è però anche da dire che alcuni scrittori muoiono presso una classe sociale e vengono recuperati da un'altra classe sociale, come per le opere salaci di Belli, letteratura popolare nella Roma dei papi, che sono oggi lette quasi esclusivamente dagli studiosi, o che esistono dei recuperi a volte influenzati dalle condizioni politiche.

Solo su questa base è possibile determinare la durata di un'opera oltre il suo tempo e i suoi confini nazionali. A decretare il successo di opera letteraria però è anche il «tradimento» del pubblico che può vedervi a decenni o secoli di distanza delle intenzioni che l'autore non ha mai voluto inserire e proiettare su di essa le proprie attese (un caso di questo tipo è la lettura in chiave femminista di *Madame Bovary*). Anche la traduzione è un tipo di tradizione in quanto ricolloca in uno spazio e in un tempo differenti delle opere letterarie, come nel caso dei viaggi di *Gulliver* che da panegirico a favore della colonizzazione nascente sopravvive oggi nella letteratura per l'infanzia. Una tale collocazione ha detonato l'opera delle sue tinte fosche e l'ha resa socialmente accettabile per la fruizione odierna. Nel caso della traduzione si parla di «tradimento creativo».

Altro aspetto decisivo per la comprensione del fatto letterario è la classificazione dei momenti in cui avviene la lettura. Innanzitutto bisogna separare il momento dell'acquisto del libro da quello della lettura (poiché l'acquisto di un bene prescinde dalla sua effettiva funzione, un libro può essere comprato con finalità ostentatorie), poi distinguere la tipologia di lettori e le loro motivazioni in base all'età (un individuo in fase di formazione leggerà più di un individuo professionalizzato ma è vero al contempo

Un esempio di questo tipo è il caso di Dante e della *Commedia*, praticamente spariti nel Seicento, definito appunto secolo senza Dante, per poi essere recuperati soltanto nel Settecento in chiave antifrancese. Infine la riflessione di Escarpit ci appare fallace qui perché non tiene conto del mutamento storico del gusto sociale.

che intorno ai quarant'anni si pone l'inizio dell'età della lettura). In definitiva è possibile stabilire tre categorie di tempi per la lettura: i momenti produttivi irrecuperabili (trasporti, pasti...), le ore normali di libertà (dopo il lavoro), i periodi di inattività (pensione, domenica, vacanze, malattia). La lettura è dunque sempre legata alla circostanza e in generale essa si lega alla vita quotidiana e al suo ordine.

Gli studi di Escarpit hanno avuto il grande merito di riconnettere l'attualità della letteratura al suo dato empirico, il suo farsi storico con i processi materiali che l'hanno resa possibile. Escarpit ha restituito centralità alla prospettiva storia dell'editoria e del libro come fatti sociali e non come meri supporti, ingiustamente esclusi dallo studio della letteratura. Il limite però è rappresentato proprio da questa centralità, che ha purtroppo relegato ai margini lo studio dei testi letterari, che molto hanno invece da "dire", come vedremo, e non ha provveduto a connettere due prospettive, quella sociologica e quella letteraria, che a partire dagli anni Sessanta stavano cominciando ad avvinarsi.

La lucidità degli scritti di Escarpit resta per certi versi inalterata. La loro storicizzazione consente al contempo di osservare, in quanto "sociologi della sociologia della letteratura", le preoccupazioni che negli anni Sessanta animavano gli intellettuali e che li spingevano a occuparsi di una valida ricollocazione delle pratiche letterarie nella società di massa; gli auspici sotto cui è nata la sociologia della letteratura moderna.

La Sociologie du roman di Lucien Goldman

L'altra direzione presa dalle ricerche in ambito di sociologia della letteratura è rappresentato dai contributi di Lucien Goldmann. Discepolo di Lukács e attento alle tendenze strutturaliste, dalla scuola russa a quella francese, Goldmann instaura un nuovo ordine di ricerche sociologiche condotte sul nucleo essenziale del testo letterario in rapporto all'area della sua lettura. Le ricerche di Goldmann muovono dagli studi epistemologici di J. Piaget sullo "strutturalismo genetico", secondo cui esistono precise analogie (omologie) di struttura e di sviluppo fra l'universo formale dell'opera d'arte e l'universo mentale di determinati gruppi sociali. Nella sociologia della letteratura condotta da Goldmann l'opera letteraria esprimerebbe la visione del mondo di cui è portatore il gruppo sociale all'interno della quale essa viene generata. L'opera letteraria allora costituirebbe un'elaborazione, una formalizzazione fino alla massima coerenza degli elementi concettuali propri del corpo sociale.

Se l'attività di Escarpit ha ampiamente sondato il campo letterario nella sua circolarità autore-editore-lettore, quella di Lucien Goldmann ha cercato di unificare nei suoi studi empirici sul letterario l'approccio marxista e quello strutturalista, restituendo non soltanto il quadro degli ambienti di produzione ma indagando i nessi del letterario con la società di appartenenza. L'opera letteraria esprime per Goldmann (che nei suoi studi è fortemente influenzato

da Luckács¹⁰ e Girard¹¹) la visione del mondo presenti nel corpo sociale e li espone nella sua elaborazione formale. Queste *omologie* permettono di legare le strutture interne dell'opera, le visioni del mondo dell'autore e del suo gruppo sociale e le condizioni storico-sociali. I veri soggetti della creazione culturale sono i gruppi sociali e non gli individui isolati perché lo scrittore appartiene al suo ambiente.

Alle spalle di Goldman: Luckács e Girard

La sociologia del romanzo di Lucien Goldmann si muove partendo da due capisaldi della critica letteraria Novecentesca quali la *Teoria del romanzo* di Gregory Luckács e *Mensonge romantique, vérité romanesque* di René Girard.

Le ipotesi che Goldmann formula sono due: da un lato, egli sostiene l'omologia tra la struttura romanzesca e lo scambio nell'economia liberale; dall'altro, egli avvalora la prima tesi sostenendo che vi siano dei parallelismi rintracciabili nei loro successivi sviluppi.

Partiamo da Luckács.

Nella sua *Teoria del Romanzo*, Luckács rifà la storia delle poetiche occidentali ponendole in posizione dialettica con

¹⁰ G. Luckács, *Die Theorie des Romans* (1919), *Teoria del romanzo*, Milano, Sugar, 1976.

¹¹ R. Girard, *Mensonge romantique, vérité romanesque* (1961), *Mensogna romantica, verità romanzesca*, Milano, Bompiani, 1965.

le società in seno a cui sono sorte.

Nel modo greco la forma epica rappresenta «la totalità estensiva della vita»¹². Poiché il mondo greco è un mondo coeso e omogeneo, «anche la separazione di uomo e mondo, di io e tu, non giunge ad alterare questa uniformità. Come ogni altro membro di questa ritmìa, l'anima sta nel pieno del mondo»¹³. L'eroe epico greco non è espressione di un'individualità, ma dell'intera collettività. Ciascun membro della collettività è epicentro in sé concluso, portatore degli stessi valori che animano la società greca, «il cosmo epico dà luogo a un tutto troppo organico perché in esso una parte possa a tal punto segregarsi in se stessa, possa così solidamente fondarsi su se stessa quale interiorità da divenire individualità»¹⁴. Ulisse, campione dell'epos greco, resta di fatti passivo: il suo destino non è un suo artificio ma è sovradeterminato dal volere degli dei.

Il romanzo moderno invece, è la forma estetica antipodica rispetto all'epos greco, poiché esso è l'epopea di un mondo in cui gli dei non abitano più e da cui, anzi, sono esclusi. L'eroe del romanzo appartiene all'universo del demoniaco: il romanzo è «la forma dell'avventura, del valore proprio dell'interiorità; il suo contenuto è la storia dell'anima, che qui imprende ad autoconoscersi, che delle avventure va in cerca per trovare, per trovare, in essere verificandosi, la propria essenzialità»¹⁵.

¹² G. Luckács, *Teoria del romanzo*, op. cit., p. 76.

¹³ *Ivi*, p. 60.

¹⁴ *Ivi*, p. 67.

¹⁵ *Ivi*, p. 140-141.

Il romanzo moderno è una ricerca «degradata», caratterizzata da una figura che è quella dell'eroe «problematico». L'eroe ricerca valori autentici in un mondo degradato. Chiariamo meglio: i valori autentici sono quelli che organizzano il mondo implicito della narrazione, non quelli dei lettori o dei critici. Essi sono l'insieme che regge l'universo di senso del romanzo e sono, evidentemente, diversi da romanzo a romanzo. Ora: il romanzo è un genere epico caratterizzato, come mostra Luckács, da una frattura tra l'eroe e il mondo, al contrario di quanto avveniva nell'epos in cui il destino del singolo era tutto compreso, e assorbito, nel mondo, e dal mondo, cui egli apparteneva. I due elementi rintracciati da Luckács all'interno dei romanzi sono una «opposizione costitutiva» che permetta l'azione e una «comunità sufficiente» che consenta l'esistenza di una forma epica.

La questione della frattura è essenziale per la forma-romanzo: se fosse radicale darebbe luogo alla lirica o all'epica, se fosse accidentale solo al racconto o all'epopea. Il romanzo invece, situandosi in una posizione mediana riesce ad avere una natura dialettica tra l'eroe e il mondo, partecipa della comunità dell'eroe presupposta in ogni forma di epica e al contempo partecipa della loro insuperabile frattura. La comunità e l'eroe sono entrambi «degradati» rispetto ai valori autentici, vedremo perché.

L'eroe, che Luckács definisce «demoniaco», è un pazzo, un criminale, una figura deviante, o per dirla con Goldmann è un individuo «problematico». Egli ricerca dei valori autentici in un mondo ormai degradato da conformismo e

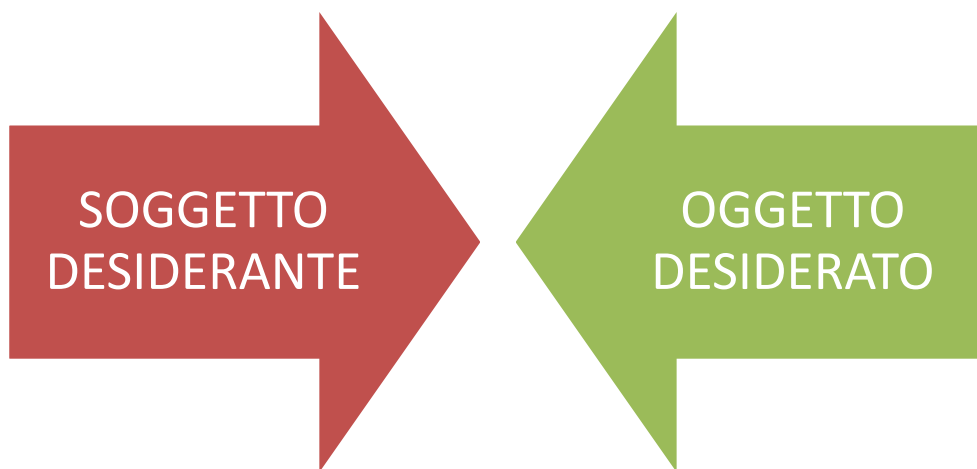
convenzionalità e la ricerca peregrina, in quanto degradata, è di per sé stessa non autentica. Questo movimento dell'eroe è il contenuto di quella forma di narrazione che è il romanzo, creata dagli scrittori in un tempo ormai definitivamente fratturato dall'individualismo capitalistico. Partendo da questa opposizione tra eroe e mondo, Luckács classifica tre tipologie di romanzi occidentali nel XIX secolo, cui se ne aggiunge una quarta che gli sembrava, nel 1924, assorbire i romanzi di Tolstoj, orientati verso l'epopea.

1. Il romanzo dell'idealismo astratto – la coscienza dell'eroe è troppo angusta per la vastità del mondo, ad esempio *Don Chisciotte*.
2. Il romanzo psicologico – orientato verso l'analisi della vita interiore in cui la coscienza dell'eroe è troppo vasta per essere accolta da un mondo angusto, ad esempio *L'educazione sentimentale*.
3. Il romanzo educativo che si conclude con una autolimitazione come maturità virile, ad esempio *Wilhelm Meister*.

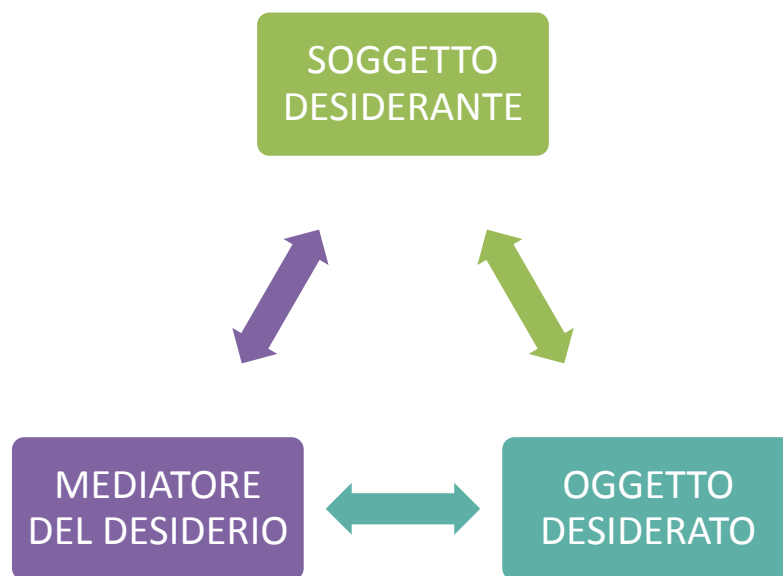
La teoria fondamentale sostenuta dunque da Luckács è che le forme siano in prospettiva dialettica con le società e che solo la società borghese del XIX secolo poteva accogliere la nascita del romanzo.

Le analisi di René Girard, condotte a quarant'anni di distanza da Luckács, hanno un punto in comune che diventa cruciale: in *Mensonge romantique, vérité romanesque* Girard presenta la ricerca degradata di un eroe problematico che si muove in un mondo

degradato. La degradazione dell'universo romanzesco fa sì che ci sia un aumento del desiderio metafisico, ossia del desiderio degradato. La degradazione del mondo romanzesco coincide con il processo di «mediazione». Spieghiamo cos'è la mediazione. Secondo Girard il desiderio non è mai un movimento orizzontale di questo tipo:



In cui un soggetto deliberatamente sceglie un proprio oggetto e lo desidera subendone la fascinazione.
La relazione all'interno dei romanzi, come nella vita, asserisce Girard è piuttosto di questo tipo:



La relazione che si instaura è sempre di tipo triangolare. Il desiderio non è mai autentico ma sempre mediato. Il soggetto desiderante è vittima del desiderio altrui. La mediazione del desiderio può essere interna o esterna.

È interna quando il mediatore partecipa dello stesso mondo del soggetto e può diventare un suo competitore; è invece esterna quando il mediatore indica una via, o una serie di oggetti da desiderare.

Al primo tipo appartiene *L'eterno marito* (1870) di Fëdor Dostoevskij in cui il marito fa in modo tale che l'amante si frapponga fra sé e sua moglie.

Al secondo tipo appartiene *Madame Bovary* (1856) di Gustave Flaubert, in cui la protagonista in seguito alle letture di romanzi di adulterio desidera l'adulterio più degli stessi uomini, desidera oggetti utili a indicare

un'evasione dalla sua vita provinciale verso Parigi che pure desidera senza esserci mai stata.

Pur rimanendo scettico sull'esistenza della categoria di mediazione, Goldmann sostiene l'importanza della categoria di "degradazione", di cui comunque la mediazione rimane uno degli aspetti più importanti tra quelle che caratterizzano il mondo romanzesco. L'evoluzione della mediazione va accrescendosi nella direzione di una progressiva prossimità tra mediatore e soggetto che si distacca sempre più dal desiderio autentico e trascendente.

Ora, chiarite le due posizioni di Luckács e Girard, Goldmann sostiene che il romanzo è ad un tempo una biografia e una cronaca sociale, in quanto storia della ricerca degradata di valori autentici in un mondo in autentico. Il fatto che lo scrittore di romanzi sia distante dall'universo che ha creato genera un intervallo: il romanziere deve superare la coscienza dei suoi eroi e questo superamento, che Luckács chiama «ironia» e Girard chiama «*humor*», è elemento costitutivo della narrazione romanzesca. Ma come avviene il superamento di questa distanza?

Per Girard avviene la conversione dell'eroe alla trascendenza verticale e che certi finali di romanzi siano il retaggio di residui del passato della coscienza dell'autore, come se l'autore riuscisse a far rivivere valori appartenenti a una società superata. MA questa posizione urta fortemente con quella di Luckács per il quale ogni forma è in relazione dialettica col suo tempo.

Per Luckács infatti la distanza non si colma: il suo superamento, essendo frutto di una coscienza degradata, quella dell'autore, non può che essere astratto e degradato. L'ironia del romanziere non è solo quella dell'autore verso il mondo da lui rappresentato e in cui ha calato il suo eroe «demoniaco», ma è anche quella della coscienza degradata dello scrittore nel suo universo degradato. L'esistenza di questa «ironia» consente a Luckács due definizioni: «il cammino è cominciato, il viaggio è terminato e il romanzo è la forma della maturità virile»; «l'etica del romanziere diventa un problema di estetica dell'opera».

Qui Goldmann arriva dunque al problema della connessione profonda tra sociologia e letteratura. Se il romanzo è una cronaca sociale allora riflette in misura più o meno grande la società dell'epoca. Il primo problema che una sociologia del romanzo deve affrontare, e avrebbe dovuto affrontare, sostiene Goldmann forse in polemica con Escaroit che scriveva negli stessi anni, è la relazione che intercorre tra la forma del romanzo e la struttura dell'ambiente, vale a dire il romanzo come genere della moderna società capitalista e individualistica.

Infatti, come già detto, Goldmann sostiene che «il romanzo si caratterizza come storia di una ricerca di valori autentici in un mondo degradato, in una società degradata, degradazione che, per ciò che concerne l'eroe, si manifesta principalmente con la mediazione, la riduzione dei valori autentici al livello implicito e la loro

scomparsa in quanto realtà manifeste»¹⁶

Il romanzo è un fenomeno complesso che fa la sua comparsa in diversi paesi contemporaneamente e che rappresenta la modalità espressiva di un'intera epoca. Sarebbe sbagliato non tenere in conto la sua dimensione dialettica con la realtà sociale.

La definizione di Goldmann sul romanzo è la seguente, il romanzo è: *la trasposizione sul piano letterario della vita quotidiana nella società individualista originata della produzione per il mercato.*

In una società che produce per il mercato esiste un'omologia tra la forma letteraria e i prodotti mercificati e consumati.

Cerchiamo di chiarire meglio questo assunto di Goldmann che ci permetterà anche di comprendere meglio la questione della degradazione dell'eroe e dei valori degradati.

Introduciamo innanzitutto due definizioni mutate dalla letteratura marxiana.

Il valore d'uso è: il rapporto naturale degli uomini con i beni. Si dà quando la produzione è effettivamente vincolata al consumo futuro.

Il valore di scambio è: il frutto della produzione per il mercato che elimina il valore d'uso e lo riduce all'implicito.

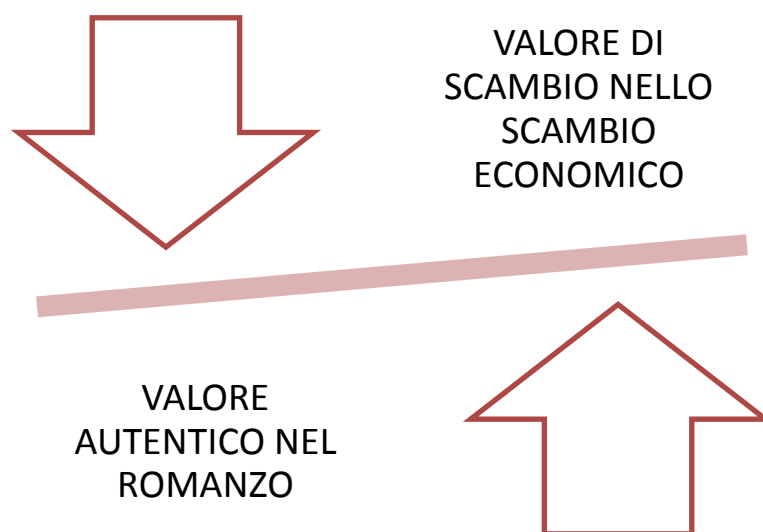
Nella vita pre-moderna l'individuo che aveva bisogno di un oggetto o un bene poteva costruirlo o farselo

¹⁶ L. Goldmann, *Pour une sociologie du roman*, (1964), *Per una sociologia del romanzo*, Milano, Bompiani, 1967, p. 19.

costruire in virtù di legami, vincoli e regole tradizionali. Con l'avvento della società moderna l'oggetto o bene si dà solo attraverso la mediazione del denaro. Il produttore di beni di consumo è indifferente rispetto al prodotto che produce, il suo interesse è tutto nell'ottenimento di un valore di scambio sufficiente alla redditività delle sue produzioni.

I valori d'uso, che pure esistono nella società moderna, diventano allora impliciti come i valori autentici nel romanzo moderno.

Ecco allora l'omologia di cui parla Goldman:



La vita economica è retta da valori degradati eppure alcuni individui, gli individui "creatori" restano ancorati ai valori d'uso cioè ai valori autentici. Ciò li rende «problematici» secondo la definizione di Goldman. Alla loro creazione viene attribuito un prezzo.

La *forma* che il romanzo assume è la rappresentazione del quotidiano vissuto dagli uomini quando cercano, in una società degradata perché ordinata dai valori di scambio, l'autenticità, cui rimandano i valori d'uso. La tensione degli individui verso i valori d'uso genera degradazione e quindi individui problematici. Data l'analogia, l'evoluzione della forma romanzesca corrisponde alla reificazione. Ma quale processo evolutivo ha portato a questa omologia?

La sociologia della letteratura di stampo marxista, sosteneva Goldmann, studiava il rapporto tra opere e gruppo sociale apportando quattro idee innovative:

1. L'opera letteraria non è il riflesso di una coscienza collettiva reale ma la risultante di una tensione delle idee del singolo all'adesione del gruppo.
2. La relazione tra pensiero collettivo e le grandi creazioni letterarie non risiede in un'identità di contenuto ma in un'omologia di strutture e immaginari.
3. L'opera corrisponde alla struttura mentale del gruppo sociale può essere elaborata da un individuo che ha scarsi rapporti col suo gruppo d'appartenenza pur riuscendone a ricreare, nella rappresentazione letteraria, la visione del mondo.
4. La coscienza collettiva si elabora nel comportamento globale degli individui che partecipano alla vita politica, economica, sociale.

Queste quattro tesi stabiliscono la differenza tra l'approccio

marxista alla sociologia letteraria e le altre posizioni, eppure, asserisce Goldmann anche la sociologia della letteratura marxista, come quelle di matrice positivista e relativista, ha creduto che la vita sociale non potesse esprimersi sul piano letterario se non attraverso la coscienza collettiva. Ma Goldmann sostiene che in base all'omologia tra strutture (economiche) e forme (letterarie) non possa esistere nessuna struttura analoga a livello della coscienza collettiva che era parsa ai teorici marxiani indispensabile per l'omologia.

Ma come avviene il legame tra strutture economiche e letteratura?

Goldmann sostiene l'ipotesi secondo cui esista l'azione di quattro fattori:

1. Attraverso l'introduzione della categoria di *mediazione*: nella società capitalistica il denaro e il prestigio sociale sono diventati valori assoluti e non più dei tramiti che potessero assicurare l'accesso ad altri valori di carattere qualitativo.
2. Nella società capitalistica continuano a esistere individui legati a valori qualitativi, come gli scrittori, più in generale i creativi, e ciò fa di essi degli individui *problematici* che si muovono in un mondo degradato. Essi agiscono spinti dalla ricerca di valori autentici senza però riuscire totalmente a svincolarsi dalle leggi del mercato.
3. Il genere romanzesco è l'espressione di un gruppo che avverte un'insoddisfazione non *concettualizzata* che si è sviluppata all'interno della classe sociale cui i

romanzieri appartengono.

4. Infine, nelle società liberali vige il trionfo dei valori individualistici da cui si è sviluppata la categoria della *biografia individuale*, elemento costitutivo della narrazione dell'individuo problematico a partire da:
 - a. Dall'esperienza personale di individui problematici;
 - b. Dalla contraddizione tra l'individualismo come valore insito nella società borghese e i limiti cogenti che essa impone alla libertà degli individui.

La tesi di Goldmann sarebbe avvalorata dal fatto che col mutare delle forme del capitalismo sia mutata anche la forma-romanzo: con l'avvento dell'economia dei cartelli e dei monopoli assistiamo alla rottura della struttura romanzesca che diventa un romanzo con assenza di soggetto (Kafka, Ionesco, Beckett).

Inoltre, il romanzo che nasce all'interno della società borghese non è una diretta espressione della sua coscienza reale o possibile ma nasce in opposizione ad essa. In quest'ottica, la sola grande opera che nasce come "specchio" della vita borghese mettendone in scena i valori coscienti della borghesia (l'individualismo, la sopraffazione erotica, la sete di potere e denaro) è la *Comédie Humaine* di Balzac e ciò avviene perché, come dice Goldmann: «l'opera di Balzac si colloca in un'epoca in cui l'individualismo, in sé storico, strutturava la coscienza di una borghesia che stava costruendo una società nuova e si trovava al gradino più elevato e intenso della sua reale

efficienza storica»¹⁷.

L'idea di Goldmann è dunque che Balzac rappresenti un'eccezione, un *monstrum*, una struttura romanzesca a sé stante e difficilmente riducibile a qualsiasi discorso teorico sociologico sul romanzo, inteso come ricerca degradata condotta da un individuo problematico in un mondo degradato, perché Balzac è stato in grado di creare un universo teorico fondato su valori meramente individualistici in un momento storico in cui gli uomini erano animati da quei valori.

Il pensiero borghese ha la tendenza a negare qualsiasi sacertà, nelle sue tendenze estreme nega perfino l'esistenza (e l'utilità) dell'arte ed è per questo che non esistono grandi forme letterarie che siano frutto della coscienza borghese propriamente detta. Lo scrittore, in quanto essere problematico è sempre in opposizione o almeno in polemica con la società.

Il metodo che Goldmann utilizza per l'analisi dei testi letterari è l'analisi strutturalista genetica che egli ritiene il solo metodo valido da applicare alle scienze dell'uomo.

Lo strutturalismo genetico parte dall'ipotesi che ogni comportamento umano è un tentativo di dare una risposta significativa ad una situazione specifica e per ciò tende a creare un equilibrio tra il soggetto che compie l'azione, l'oggetto su cui è compiuta l'azione è compiuta e il mondo circostante. le realtà umane quindi si presentano come processi a due facce: *destrutturazione* di strutture antiche e *strutturazioni* di totalità nuove. Le scienze umane devono

¹⁷L. Goldmann, *Per una sociologia del romanzo*, op. cit., p. 30.

mettere in luce questi processi per evidenziare quando il vecchio equilibrio entra in crisi e si formano nuove strutture. Si tratta allora di capire chi è il soggetto dell'azione.

Le discipline empiriste, razionaliste e fenomenologiche vedono il soggetto nell'*individuo*;

le discipline romantiche vedono il soggetto nella *collettività*;

le discipline marxiste ed hegeliane vedono il soggetto nella collettività senza dimenticare che essa è la somma delle relazioni fra individui.

Se per Goldmann l'opera va riferita al gruppo sociale, e non all'individuo che l'ha scritta, ciò avviene perché la complessità della psicologia degli individui deriva dal loro appartenere a gruppi via via più complessi, come la famiglia, la professione, la classe sociale. Stando a questa tesi, la vera mano che anima l'opera donando a essa la scintilla creatrice è la rete di relazioni tra l'opera e il gruppo sociale; Lo scrittore non è che un mediatore di questa relazione. Se Racine avesse vissuto in un altro *milieu* avrebbe scritto drammi simili a quelli di Corneille: allo stesso modo, è impensabile che la nobiltà di toga del XVII secolo potesse elaborare una filosofia epicurea.

Goldmann analizza quindi le opere a partire dal fatto che gli uomini sono "determinati" dalle loro società. Sorge allora il problema di stabilire quale sia il nesso tra gruppo sociale e opera e fra quali opere e quali gruppi possono essere stabilite delle relazioni.

Per far ciò Goldmann ricorre allo strutturalismo genetico la cui ipotesi fondamentale è che il carattere collettivo della

creazione letteraria deriva dal fatto che le strutture dell'universo dell'opera sono omologhe alle strutture mentali di determinati gruppi sociali, mentre sul piano della creazione di universi immaginari governati da quelle strutture, lo scrittore gode di una libertà totale. Eppure, l'appartenenza a una stessa società non può né spiegare né far capire le opere di Racine, Corneille e Molière che possono esprimere concezioni diverse o opposte, ma la loro appartenenza al XVI secolo e a una stessa società può spiegare alcune coerenze formali interne ai testi.

Per quanto riguarda l'oggetto degli studi operati dallo strutturalismo genetico, Goldmann parte dall'ipotesi che sia possibile raggruppare un certo numero di fatti in un'unità strutturale¹⁸ capace di spiegare un insieme di fatti perfettamente coerenti.

La letteratura come comunicazione: un caso italiano.

Nell'ambito della sociologia della letteratura, grande

¹⁸ Un esempio. Per studiare la macro categoria della "dittatura" con una stampo Goldmanniano, sarà opportuno raggruppare opere che presentano la rappresentazione mimetica di fenomeni simili, come i regimi politici con poteri assoluti. Ma se si vorrà spiegare con un'ipotesi strutturale unitaria questi fenomeni ci si renderà conto che essi sono diversificati al loro interno. Esistono dittature rivoluzionarie, dittature oligarchiche e militari. La struttura quindi non è significativa di per sé e vanno quindi distinte dittature che hanno nature e significati diversi.

rilievo hanno avuto in Italia gli studi di Alberto Abruzzese, soprattutto per le loro successive evoluzioni nell'ambito della sociologia delle comunicazione.

Nel 1977 Abruzzese pubblica *Sociologia della letteratura*, in cui la letteratura viene inquadrata in un sistema più vasto di studi sulla comunicazione. La comunicazione è intesa da Abruzzese come un monolite formato da due nature indissolubili, quella sociale e quella semiotica, essa è cioè un processo sociale e al contempo una comunicazione sociale.

Essa è costituita da tre fattori: emittente canale, ricevente, secondo la definizione che ne aveva già dato De Saussure, cui però Abruzzese aggiunge la componente economica: la comunicazione in quanto fatto sociale non è un sistema astratto ed è quindi teorizzabile solo a ragione della sua natura economica. Per tal motivo qualsiasi forma di comunicazione, compresa la letteratura che negli studi di Abruzzese rientra in qualità di uno degli aspetti della comunicazione, comporta uno studio multidisciplinare che dia conto dei suoi diversi aspetti. Allo stesso tempo le funzioni della comunicazione, sostiene Abruzzese, sono regolate dai rapporti di forza politica che organizzano la conflittualità sociale tra capitale e lavoro, sono cioè, governate non soltanto dai modi di produzione ma anche dalle loro mediazioni politiche.

Ciascuna delle discipline coinvolte nei processi conoscitivi relativi alla comunicazione pervengono a un *oggetto* di ricerca. Tale oggetto, da un lato, corrisponde a ciò che in semiotica è definito *segno*; dall'altro, è la *situazione sociale*.

Abruzzese insiste sulla doppia natura epistemologica e metodologica a cui bisogna dar conto negli studi sulla comunicazione senza che queste due nature entrino in conflitto. Il metodo indicato da Abruzzese per un'analisi storica corretta è allora fondato sulla critica dell'economia politica dei modi di produrre comunicazione. La unità dualista delle categoria di significante e significato che danno vita al segno, dove per significante si intende la parte fisicamente percepibile del segno linguistico, cioè, l'insieme di elementi fonetici e grafici che vengono associati a un significato, e per significato si intende un concetto meramente mentale e scelto in maniera del tutto arbitraria, che rimanda a un'oggetto in maniera codificata, non escludono il continuo «inveramento storico» delle categorie semiotiche. In pratica, gli studi di Abruzzese oltre a fondarsi su un'attenta interdisciplinarietà che tenga conto delle specificità degli ambiti disciplinari, e quindi utilizzando gli strumenti propri della linguistica, prendono atto di una necessità che gli studi sulla comunicazione debbano essere intesi anche nella loro materialità storica e solo accanto alle analisi delle *strutture* e dei *processi* può avere senso tracciare le fondamento della sociologia della letteratura. la sociologia della letteratura, secondo Abruzzese, deve essere studiata in concomitanza con gli studi della comunicazione di massa perché sul piano storico esse coincidono. La letteratura di massa è, infatti, una forma di comunicazione di massa. Inoltre, in riferimento alle categorie linguistiche, egli sostiene che la letteratura è un *segno* massificato e perciò porta con sé le

modifiche subite attraverso la tecnica produttiva che lo ha prodotto. In quanto segno, ossia unione inscindibile di significante e significato, andrebbe indagato con gli strumenti propri della semiotica. La prospettiva di Abruzzese è fortemente interdisciplinare; i processi socioeconomici, l'analisi storica e la struttura delle opere letterarie sono una monade inscindibile. Questo modo di intendere la sociologia della letteratura non può che coincidere con un più ampio studio sui sistemi di comunicazione di massa, discipline che appaiono sempre più legate sul piano storico. Si legano così, da un lato, lo sviluppo teorico della sociologia della letteratura; dall'altro, una teoria critica della comunicazione di massa. Dal punto di vista metodologico Abruzzese propone l'analisi del ciclo produttivo in cui la comunicazione si trova a essere prodotta e fruita. Si parla dunque di una metodologia storico/processuale. Per analizzare le basi storiche dunque bisogna esaminare il processo delle origini del rapporto merce/comunicazione e in particolare merce/letteratura.

La *comunicazione* prevede un pubblico che si ponga come *ricevente*. Il *messaggio* ossia il contenuto della comunicazione può consistere in qualsiasi cosa, e deve essere considerato come un insieme di *segni*. Ora, per andare a ciò che ci interessa intenderemo per *messaggio* le *opere letterarie* e avremo da osservarne i *modi di produzione*:

1. *Natura economica del messaggio*;
2. *Composizione del pubblico e dei suoi modi di fruizione*;
3. *La natura del mercato*;

Per la sociologia della letteratura di Abruzzese lo stampo marxista, insito nell'utilizzo stesso della terminologia qui adoperata, e lo studio delle strutture semiotiche interne ai testi tracciano una metodologia operativa inseparabile.

In epoca pre-capitalistica la letteratura viaggia sul canale dell'iniziativa personale mentre le merci viaggiano sul canale dello scambio economico, si pensi al Milione di Marco Polo. Fin da questa premessa è facile intuire come l'osservazione storica della nascita della cultura non può essere intesa solo come studio della produzione letteraria ma vada intesa come uso sociale della trasmissione scritta come si andò determinando attraverso la crescita dei commerci e delle istituzioni (industrie, Stato, Chiesa).

Lo spartiacque definitivo tra i modi di produzione della comunicazione in quanto merce è rappresentato dalla Rivoluzione Industriale e dal progressivo emergere di borghesia e proletariato intese come forze conflittuali. La crescita del proletariato, infatti, rappresenta l'indicatore della formazione, e successivamente dello sviluppo, della società di massa che ha abbandonato i modi di produzione artigianale, e la cui organizzazione sociale muta mutuando dall'istituzione / fabbrica i suoi assetti interni. La fabbrica, dal Settecento in poi, assume su di sé l'organizzazione sociale e civile di masse di lavoratori un tempo contadini: la borghesia si impone come classe garante dello sviluppo del progresso mentre il proletariato e i ceti medi si costituiscono come forza produttiva e come fruitori o meglio *mercato acquirente*.

Da qui è possibile seguire le evoluzioni di qualsiasi tipo di

comunicazione, dai trasporti alla stampa. La comunicazione diventa di massa non soltanto perché crescono i ceti e le classi sociali coinvolte nei processi produttivi, ma soprattutto perché le comunicazioni sulla spinta dei modelli produttivi della fabbrica divengono esse stesse istituti produttivi, “fabbriche” di comunicazione, rientrando a pieno titolo nella produzione per il mercato. Per la prima volta la *merce* e l'*informazione* nell'avvento della società capitalistica si confondono e si determinano: la produzione di comunicazione equivale alla produzione di merci.



Un ruolo centrale per approdare al processo di mercificazione della cultura è stato giocato dalla stampa, “ammodernata” dalla progressiva diffusione della catena di montaggio che sancisce la morte dell’azienda tipografica. Grazie alla stampa emerge la possibilità di un lavoro intellettuale retribuito, professionalizzato e anonimo, come aveva già sottolineato Escarpit, e al

contempo si assiste a un nuovo fenomeno: l'opinione pubblica si forma ora all'interno di una economia di mercato. Con l'avvento della stampa la letteratura si modifica: insieme alla comunicazione *tout court*, nasce il romanzo di appendice.

La nascita della letteratura di appendice non è un fatto secondario nello studio dei processi culturali e dell'economia capitalistica. Scrittori pagati a ore e a pagine scrivevano ora non più per un pubblico elitario e definito, ma per tutti quei lettori anonimi e di varia estrazione che erano riusciti a raggiungere, grazie a una inedita collocazione reddituale una scolarità e un potere di acquisto più elevati. Solo tenendo in conto queste premesse è possibile cogliere la fioritura, e dare ragione dei contenuti, del romanzo popolare ottocentesco.

La letteratura d'appendice come intuibile appariva come estrema degradazione del lavoro intellettuale: schiere di scrittori prezzolati, e fra essi anche Balzac, dovevano produrre ai ritmi della produzione meccanizzata. La "creazione artigianale" dell'opera letteraria doveva rispondere agli standard della produzione massificata. Un esempio di produzione letteraria di questo tipo sono i *Misteri di Parigi* di E. Sue il quale adatta la forma della comunicazione lirica modellandola su quella consumistica del racconto popolare.

La sociologia della letteratura intesa da Abruzzese ha avuto come scopo non lo studio della società di massa ma la comunicazione all'interno della società di massa. In quest'ottica si intuisce quanto siano importanti le analisi

degli sviluppi del mercato per comprendere le dinamiche che sussistono alla letteratura. L'esempio dell'editoria è centrale per riscontrare alcune tappe della comunicazione di massa: il suo sviluppo subisce una progressione ciclica legata allo sviluppo capitalistico da cui i prodotti culturali vengono socializzati; un tale sviluppo implica non soltanto delle modificazioni del mercato ma anche una modificazione del ruolo dell'intellettuale e al contempo si assiste all'emergere di un nuovo pubblico, vale a dire un nuovo acquirente, quello formato dal proletariato ormai *presente partecipo* e *attivo* dei processi produttivi.

Ma è soltanto a partire dall'Ottocento che la crisi dei linguaggi tradizionali degli intellettuali e la definitiva avanzata del capitalismo trovano una risposta nei linguaggi letterari: gli scrittori acquistano una nuova forma di consapevolezza, Baudelaire e Rimbaud su tutti descrivono e soprattutto percepiscono i mutamenti in atto in maniera inedita per i loro predecessori.

Al contempo, una strutturazione più matura della società capitalistica è in grado di creare bisogni e aprire nuovi cicli produttivi. Leggiamo da Abruzzese:

Il bisogno estetico contribuisce all'incremento del bisogno pratico e quello pratico si afferma mediante quello ideologico e questo mediante quello psicologico-affettivo e così via in una ciclicità di cause ed effetti.¹⁹

Il mercato fa la singola merce più complessa, essa diventa l'aggregato di più funzioni in una funzione principale, come condensato di più stimoli, più desideri all'interno di

¹⁹ A. Abruzzese, *Sociologia della letteratura*, Roma, Savelli, 1977, p.27.

un unico stimolo e desiderio. Riesce a veicolare più messaggi, più informazioni in un'unica traiettoria. Sul piano culturale ciò corrisponde, ad esempio, all'avvento delle esposizioni universali in cui una vasta varietà di prodotti vengono esposti e venduti insieme come totalità della produzione. Come risposta complessiva a qualsiasi domanda l'acquirente possa formulare o, prima ancora che l'acquirente ne formuli una. Il pubblico delle esposizioni universali è una stazione ricevente dotata di una struttura fortemente polivalente e altamente recettiva. L'accessibilità a questi eventi era garantita da prezzi di ingresso esigui e ciò favoriva l'estrazione interclassista dei fruitori. Le grandi esposizioni hanno avuto un ruolo archetipico per lo sviluppo della cultura delle immagini, poiché era possibile riprodurre il viaggio alto-borghese attraverso dei meccanismi ottici e al contempo hanno sancito il definitivo passaggio dalla cultura delle elite all'industria culturale. In una parola assistiamo a quel fenomeno che va sotto il nome di *Riproducibilità tecnica*²⁰. Gli studi di Abruzzese che si sono sempre più intensificati sui fenomeni mediatici e massificati hanno avuto il grande merito di contribuire a creare un dibattito sulla natura multidisciplinare della sociologia della letteratura contribuendo a uno studio contaminato dei sistemi espressivi ben oltre i recinti disciplinari e includendo la letteratura in un alveo più vasto di sociologia della cultura e della comunicazione.

²⁰ W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966.

Tentativo di sintesi e approdo metodologico

La sociologia della letteratura in ambito europeo fino agli anni Ottanta dello scorso secolo si è fondamentalmente concentrata intorno agli studi di Escarpit e Goldman, tra un approccio marxista-empirista e un approccio strutturalista d'ispirazione marxista.

Abruzzese assume invece una prospettiva complessa che inquadra gli studi sulla letteratura all'interno di un più ampio campo d'indagine quale la comunicazione intesa come studio di un processo che includa le arti e la loro diffusione senza però venir meno alla veridicità storica del messaggio comunicativo.

Ciò che è interessante osservare è che le tre prospettive che abbiamo scelto di presentare si sono rivelate feconde per studiare la sociologia della letterature perché pur partendo da metodologie e posizioni differenti esse hanno fornito delle risposte valide dimostrando che non c'è un solo modo per affrontare la sociologia della letteratura, verrebbe la tentazione di parlare allora di sociologie della letteratura, ma ciò che resta intatto è l'oggetto del loro studio.

Il merito di questi studi di aver dimostrato che la letteratura è sempre in rapporto dialettico con le strutture delle società che la generano, ma bisogna stare molto attenti a non cedere al tentativo di un immediato determinismo.

Allora possiamo partire da questo, dal fare sociologia della letteratura guardando alla letteratura come messa in scena

del sociale. Il presupposto teorico è che il sociale si organizza (e si rivela) nelle forme narrative e nei contenuti da esse espressi.

Ciò che ci proponiamo di fare è utilizzare le categorie sociologiche per leggere i testi ma anche di leggere nei testi categorie sociologiche secondo un rapporto dialettico tra immaginario e processi storici, economici, sociali che si determinano vicendevolmente ma soprattutto che dialogano costantemente. Per fare questo è necessario non scindere la storicità dei testi dai contesti secondo una metodologia storico processuale.

Ma la letteratura è anche la rappresentazione di un mondo possibile. Intesa in questo modo la letteratura e la sociologia della letteratura molto hanno in comune con l'approccio fenomenologico alla sociologia: ogni opera letteraria è anche in rapporto dialettico con l'immaginazione antropologica dominante²¹. Ciò sta a significare che il romanzo è un'identificazione degli uomini con la fiction, del mondo possibile con il mondo reale, in cui la vita quotidiana assume una posizione cardine, fino a diventare, dal romanzo Ottocentesco in poi, il tema dominante della narrazione seria²² nonché cifra distintiva della modernità in cui il destino dell'individuo diventa centrale nelle narrazioni letterarie.

La letteratura dunque è un fenomeno sociale empirico, radicato nella struttura economica, ma è anche la modalità

²¹ T. Pavel, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003.

²² E. Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946) , *Mimesis, Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, Vol. I-II, 2000.

attraverso cui il possibile e il sociale si presentano.
Ciò che si cercherà di fare in questo lavoro è legare le due prospettive.

Una sociologia per la letteratura

Ciò che anima generalmente il sociologo che si trova a dover maneggiare dei testi letterari è «un sentimento di rifiuto e sospetto»²³ nei confronti della letteratura, questo perché il lavoro del sociologo fonda il suo paradigma su due assiomi: oggettività e neutralità. L'uso dei testi letterari o più in generale la prossimità con essi, la pratica della letteratura vengono visti come elementi capaci di sviare il sociologo e condurlo a formulare costrutti di valore soggettivo, abbiano fatto una buona sociologia della letteratura. Ma la fascinazione che il sociologo subisce da parte delle produzioni letterarie persiste perché ciò che si può trarre dalla frequentazione della letteratura è un compenso troppo ricco per rinunciare, tutto sta nel considerare le opere letterarie come luoghi di riflessioni in cui il sociologo può trarre degli stimoli per il suo lavoro di ricerca: La lettura del sociologo non è mai banale, lo studioso è infatti in grado di leggere l'opera attraverso le categorie scientifiche che gli pertengono.

Da un lato, quindi, c'è questo chiarore particolare che il lavoro del sociologo apporta al patrimonio romanzesco. Ma, dall'altro,

²³ B. Lahire, *L'Esprit sociologique*, Paris, La Découverte, 2005, p. 173. (Traduzione mia).

c'è ciò che la finzione letteraria ha apportato all'impresa sociologica in cui essa l'ha non soltanto nutrita ma, sotterraneamente, guidata, catalizzata e, perché no, ispirata: non soltanto in quanto terreno oggetto, ma anche in quanto motore e fonte di energia.²⁴

Non si tratta più quindi di una «sociologia della letteratura», ma di una «sociologia per la letteratura»²⁵ e contemporaneamente di una «letteratura per la sociologia». Nel suo contributo, Coser sottolinea come la letteratura abbia la capacità di rappresentare uno spaccato della realtà sociale che riesca a dar conto dei costumi, delle relazioni e dei tipi sociali:

Non solo i romanzieri, ma anche la maggior parte di coloro che scrivono letteratura, si sono sforzati, per dirla con Henry James, «di catturare i colori della vita stessa». Così facendo, hanno fornito ai loro lettori un'immensa varietà di commenti testuali sulla vita dell'uomo in società, sui rapporti che egli intrattiene coi suoi simili. La letteratura sebbene possa essere anche altro è prova e testimonianza sociale.²⁶

Dunque, per la sua pregnante capacità di riproduzione del reale, la letteratura avrebbe dovuto rappresentare una fonte imprescindibile per il sociologo. Se così non è mai stato è perché, suggerisce Coser, la sociologia aveva l'urgenza di certificare a se stessa e al mondo la propria scientificità. In uno stadio iniziale di incertezza epistemologica va da sé che la sociologia cercasse di

²⁴ *Ivi*, p. 62.

²⁵ Il primo a parlare di una «sociologia per la letteratura» è stato L. Coser, *Sociology through literature*, (1963), New Jersey, Prentice-Hall, 1972.

²⁶ L. Coser, *Sociology through literature*, (1963), New Jersey, Prentice-Hall, 1972, p. 2. (Traduzione mia).

epurarsi da qualsiasi altra disciplina che non fosse adeguatamente attinente, evitandone la contaminazione. Ma il ruolo che Coser assegna alla letteratura, non è soltanto quello di una disciplina ancillare, utile a chiarire ciò che il sociologo ha già formulato in chiave teorica. La questione profonda che Coser solleva nel suo contributo è assegnare alla letteratura lo stesso ruolo della ricerca empirica, sostenendo che «certi tipi di conoscenza, ricavati dall'intuizione, possono essere utilizzati nella sistematizzazione teorica».²⁷

La letteratura dunque contiene un apparato di conoscenze e ne fornisce la rappresentazione con cui il sociologo può comprendere meglio la realtà per spiegarla teoricamente, senza appiattare le competenze disciplinari che restano distinte: alla letteratura il compito di rappresentare in maniera strutturata ma non sistematica, alla sociologia il compito di sistematizzare.

Nel solco di quella che provvisoriamente abbiamo definito come «sociologia per la letteratura», alcuni studi stanno comparando anche in Italia. In un breve saggio del 2003, Paolo Jedlowski ha parlato di una contaminazione inevitabile fra due «patti comunicativi»²⁸ cui la sociologia e la letteratura rispettivamente corrispondono, nonostante la persistenza di differenze irriducibile tra le due discipline. Dal punto di vista epistemologico la sociologia e la letteratura non fanno altro se non operare due diversi

²⁷ L. Coser, *Sociology through literature*, op. cit. p. 5.

²⁸ P. Jedlowski, *Fogli nella valigia. Sociologia e cultura*, Bologna, Il Mulino, 2003, pp.115-118.

discorsi sul mondo, scriveva dal Lago, «due modi di *dire la verità* sul mondo»²⁹. La sociologia parte dall'osservazione del reale e interpreta la realtà, fornisce spiegazioni, cerca di arrivare a leggi universali che possano creare un sistema coerente e scientifico. La letteratura, al contrario, inventa una realtà all'interno della quale immerge storie, azioni e personaggi che acquisiscono delle qualità reali perché vengono narrate coerentemente. Dunque, se la letteratura non deve rendere conto delle azioni dei suoi personaggi, se non per ciò che concerne la coesione logica del *plot* con cui risponde a leggi interne che facciano “funzionare” le vicende narrate, la sociologia ci fornisce non solo la descrizione delle azioni umane ma anche il loro senso. In letteratura, al contrario, è il lettore che, attivamente, coglie il senso di ciò che legge.

La sociologia e la letteratura usano retoriche diverse e suscitano aspettative diverse perché poggiano su *contratti enunciativi* differenti: il patto comunicativo della sociologia, come qualsiasi discorso che pretenda scientificità, si fonda sulla verificabilità dello stesso discorso; un tale obbligo di accertabilità non è invece richiesto alla letteratura³⁰ che,

²⁹ A. Dal Lago, *Introduzione* a W. Lepeinies, *Die drei Kulturen. Soziologie zwischen Literatur und Wissenschaft*, (1985), *Le tre culture. Sociologia tra letteratura e scienza*. Bologna, Il Mulino, 1987, p. 14.

³⁰G. Turnaturi, *Immaginazione sociologica e immaginazione letteraria*, Bari, Laterza, 2003, p. 12.

anzi, è tenuta a un unico patto: quello di compiacere e allettare³¹ il suo lettore.

In questo parallelo e tenuto conto delle differenze epistemologiche consta il felice incontro tra sociologia e letteratura che va inteso più come un incontro tra due culture quanto tra due discipline, tra due mondi più che tra due modi di intendere il reale.

A favore di questa contaminazione, Jedlowski invita a non «erigere steccati»³² fra le scienze sociali e gli altri universi di senso e sostiene che la sociologia può trarre beneficio dall'abbandono della «frequentazione angusta del suo campo scientifico» e, allo stesso tempo, dall'apertura ai «mondi possibili» costruiti dalla letteratura, in letteratura. L'aiuto che può venire dalla letteratura è *in primis* quello di problematizzare maggiormente e acuire lo sguardo dell'osservazione sociologica³³. La frequentazione con la letteratura può consentire alla sociologia di prendere coscienza delle trame sociali e delle molteplicità di tipi umani, di «singolari frequenti»,³⁴ così da incrementare i propri temi di riflessione. Come già Bourdieu, Jedlowski si inserisce in quella riflessione introno alla sfera del letterario tenendo conto delle differenze disciplinari ma non per questo rinunciando al suo utilizzo per timore

³¹Sul patto di allettamento vedi S. Freud, *Der dichter und das phantasieren* (1907), *Il poeta e la fantasia*, in *Opere*, vol.5, Torino, Boringhieri, 1979.

³²P. Jedlowski, *Fogli nella valigia. Sociologia e cultura*, Bologna, Il Mulino, 2003, p. 114.

³³*Ivi*, p. 123.

³⁴ Espressione di G. Turnaturi, *Immaginazione sociologica e immaginazione letteraria*, Bari, Laterza, 2003.

(infondato) di compromettere le propria scientificità per trarre «delle indicazioni e degli orientamenti di ricerca che sono loro vietati e dissimulati dalle censure specifiche del loro campo scientifico»³⁵.

Le domande di una sociologia per la letteratura

Possono le opere letterarie presentare una dimensione sociologica? Sebbene, come ricordato all'inizio, la sociologia attuale si fondi prevalentemente sull'osservazione e sulla ricerca documentaria, vale a dire sulla raccolta di dati o sulle interviste, l'ambito letterario non è escluso a priori. Anzi, il dibattito vivo (Turnaturi, Jedlowski, Longo, Dal Lago) intorno all'utilizzo delle fonti letterarie dimostra non solo un interesse per il letterario ma soprattutto suggerisce che le opere possono contenere delle idee sociologiche, tutto sta nel renderle fruibili, metterle in opera. La pretesa di scientificità della sociologia che consiste all'atto pratico nell'esplicitazione di una metodologia e degli oggetti della sua ricerca, divide in due la comunità dei sociologi: da un lato quelli che intendono la sociologia come una scienza basata sulla spiegazione e, dall'altro, quelli che intendono la sociologia come un'attività di spiegazione dei fenomeni sociali. In quanto "scienza" la sociologia non può avere nulla in comune con

³⁵ P. Bourdieu, *Réponses. Pour une anthropologie réflexive* (1992), *Risposte. Per un'antropologia riflessiva*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992, p. 162.

la letteratura che non ha per vocazione la produzione di conoscenza della realtà sociale. Ma proprio questa apparente debolezza del Letterario può mostrarsi come un punto di forza. La conoscenza sociologica in letteratura può infatti esistere in maniera implicita.

La letteratura può dimostrarsi un valido «ferro del mestiere» utile al sociologo per almeno due motivi: da un lato, perché essa concede la possibilità di osservare la cristallizzazione di un farsi storico e perché si offre al pari di una fonte, consentendo di accedere alla conoscenza sociologica attraverso lo studio delle produzioni letterarie, e dall'altro, ha la funzione completare, di arricchire e formare quel complesso di competenze che va sotto il nome di *immaginazione sociologica*, requisito indispensabile per la ricerca sociale ed è quanto mai difficile da impartire.

L'immaginazione sociologica è quella facoltà della mente che permette di pensare se stessi svincolati dalle condizioni sociali che influenzano inconsapevolmente ogni gesto quotidiano, è un atteggiamento della mente che permette allo studioso di vedere oltre il proprio ambiente e la propria personalità al fine di comprendere meglio le strutture sociali e le relazioni esistenti. Essa è richiesta nelle scienze sociali e la sua acquisizione da parte della comunità culturale, come dimostrava Wright Mills³⁶, è lenta, limitata, spesso imperfetta, e poco incrementata. Sottovalutare l'importanza dell'immaginazione sociologica significa condannarsi a condurre ricerche sociali, che spesso restano

³⁶ C. Wright Mills, *The sociological imagination* (1959), *L'immaginazione sociologica*, Milano, Il Saggiatore, 1973.

sull'uscio, nonostante nella vita pratica una tale facoltà sia richiesta normalmente ed è divenuta caratteristica fondativa dello sforzo intellettuale e della sensibilità culturale.

I romanzieri, il cui lavoro implica le definizioni più vaste della realtà umana, posseggono questa capacità e il loro compito primo è soddisfarne la domanda poiché essi devono reinventare una società speculare, una storia in cui immergere le vite che romanzano, creando degli specchi perfetti della «natura umana» e ricreando delle situazioni problematiche che rispondano al reale, ciò è ancor più vero per la letteratura quando abbia pretesa di realismo³⁷, in cui maggiormente si è avvertito il bisogno di osservare con maggiore attenzione, e al tempo stesso col più vivace e consapevole uso dell'immaginazione, le normalità sociali che rivelano la natura umana in un ottica di coerenza e di concreta adesione al vero. L'immaginazione sociologica in definitiva è una qualità della mente, che sa drammatizzare e ricostruire, che sa ricreare le trame in grado di connettere il singolo alla società di appartenenza.

Abbiamo accennato però al fatto che la letteratura è anche una “fonte” per il sociologo, specifichiamo meglio parlando di indicatore. Spiegheremo questo concetto ricorrendo alle parole di Luciano Gallino:

La conoscenza fornita dalla letteratura non è soltanto contingente, o di natura esclusivamente storica; essa mostra una

³⁷ Spiegherò tra breve in dettaglio la filiazione del romanzo realista a partire dal *novel*. Rimando la descrizione sul realismo in letteratura ai paragrafi successivi.

tal capacità di penetrazione e di rappresentazione delle emozioni e dei meccanismi della vita sociale, sia nella breve che nella lunga durata, da porsi altresì come uno strumento di eccezionale efficacia per la comprensione di quasi tutti i fenomeni *ricorrenti* della vita associata, anche se sono in lenta ma continua trasformazione. [...] La letteratura essendo il più accessibile (in apparenza) tra i tipi di arte, e con ciò stesso il più diffuso in tutti gli strati sociali, ha effetti sulla formazione del gusto, dei modi di pensare, dell'ideologia, del linguaggio, degli atteggiamenti collettivi, certo più ampio ed esteso di ogni altro.³⁸

La sociologia che si basa sull'osservazione di tipizzazioni già esistenti nella vita quotidiana e per questo, come ogni altra scienza, essa formula costrutti di secondo grado³⁹, molto deve, nelle sue formulazioni, alle tipizzazioni della letteratura e al contempo quella stessa letteratura che descrive i mondi del possibile, è un oggetto di osservazione per il sociologo.

I romanzieri, infatti, mettendo in scena il mondo sociale, narrano e descrivono delle relazioni e delle interazioni tra i personaggi, degli intrighi, dei conflitti interiori, dei destini individuali e collettivi e per fare questo sono sempre guidati da schemi di interpretazione del mondo sociale e da conoscenze più o meno implicite del mondo sociale, da cui è possibile ricavare il grado di *rentabilité scientifique*⁴⁰. La visione del mondo sociale che si ricava dai commenti teorici, si pensi alle frasi sentenziose che Balzac dissemina

³⁸ L. Gallino, voce *Sociologia della letteratura* in *Dizionario di sociologia*, (1978), Torino, UTET, 1993, p. 399.

³⁹ P. L. Berger, T. Luckmann, *The social construction of reality*, (1969), *La realtà come costruzione sociale*, Bologna, Il Mulino, 1997.

⁴⁰ B. Lahire, *L'esprit sociologique*, La Découverte, Paris, 2007, p. 174.

nella *Comédie Humaine*, che offrono non soltanto dei quadri della vita sociale del tempo ma sono delle vere e proprie discese emozionali, sociologicamente molto pertinenti, o ancora alle descrizioni minuziose di Angoulême divisa in una parte alta e in una parte bassa, in cui vengono esposte delle teorie di sociologia urbana *ante litteram*.

Il sobborgo dello Houmeau divenne una città industriosa e ricca, una seconda Angoulême, gelosa della città alta dove restarono il Governo, il Vescovato, la giustizia, l'aristocrazia. Così l'Houmeau, malgrado la sua forza attiva e crescente, era solo un annesso di Angoulême. In alto la nobiltà e il potere, in basso il commercio e il denaro; due sfere sociali che sono sempre state nemiche dappertutto; è quindi difficile stabilire quale delle due città odiasse di più la rivale.⁴¹

In definitiva, è importante capire che i legami tra cultura e mondo, tra letteratura e realtà esistono, non soltanto come rispecchiamento, come voleva la teoria marxista, ma anche in quanto espressione di un paradigma pluricomprendivo: se da un lato è stato osservato che le scelte dei generi letterari fu enormemente influenzato dal processo di sviluppo dell'editoria⁴², dall'altro resta valida la tesi secondo cui la nascita del romanzo moderno non possa prescindere dallo sviluppo dell'economia capitalistica e dall'emergente individualismo borghese⁴³.

⁴¹ H. De Balzac, *Illusioni perdute*, Introduzione di Lanfranco Binni, trad.It. Argia Micchettoni, Milano, Garzanti, 1999, p.31.

⁴² G. Ragone, *Introduzione alla sociologia della letteratura*, Napoli, Liguori, 2002.

⁴³ I. Watt, *The rise of the novel* (1957), *Le origini del romanzo borghese*, Milano, Bompiani, 2009.

Perciò, nella *mimesis* e nella narrativa è possibile rifare la storia degli esseri umani, in quanto «è soltanto nella *mimesis* e nella narrativa che essi prendono coscienza di sé in quanto esseri particolari, gettati nel tempo, collocati in un mondo e posti in mezzo agli altri»⁴⁴.

Alle prospettive che furono già della sociologia della letteratura si aggiungono allora altre prospettive analitiche, così sintetizzate da Dominique Viart:⁴⁵

1. «ciò che la letteratura e la sociologia hanno in comune» in modo da porre l'attenzione su ciò che lega i due saperi, piuttosto che su ciò che li separa, sia dal punto di vista della formulazione di conoscenza sia dal punto di vista della conoscenza stessa.
2. «ciò che la sociologia fa alla letteratura» per evidenziare le influenze che la produzione di un sapere sociologico comporta sulla rappresentazione letteraria. (un esempio recente è la rappresentazione dei processi economici descritti da Walter Siti in *Resistere non serve a niente*).
3. «ciò che la letteratura dice con la sociologia» per studiare il nesso tra due discipline che hanno delle sensibilità in comune, poiché se, come ribadito esse si muovono su terreni epistemologici differenti e con

⁴⁴ G. Mazzoni, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011, p. 26.

⁴⁵D. Viart, *Littérature et sociologie: les champs du dialogue*, in *Littérature et sociologie*, sous la direction de Philippe Baudorre, Dominique Rabaté & Dominique Viart, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, pp. 11-28. (Traduzione mia)

intenzioni differenti è chiaro che esse interagiscano in quanto pratica e discorso.

A queste prospettive di Viart possono aggiungersene altre due: ciò che le opere letterarie dicono della sociologia per comprendere la rappresentazione del sapere sociologico o dei sociologi nelle opere letterarie; ciò che la letteratura fa alla sociologia per comprendere i mutamenti di una disciplina in prospettiva della compilazione di una storia delle idee e di una riflessione epistemologica.

Se è possibile porsi questi tipi di domande è perché il sociologo non si limita a leggere opere accademiche ma per il sociologo qualsiasi fonte letteraria, anche quelle non canonizzate, possono essere fonte di ispirazione poiché il giudizio di valore è escluso da questo tipo di ricerche: il solo fine e il solo combustibile è l'immaginazione sociologica:

che permette a chi la possiede di vedere e valutare il grande contesto dei fatti storici nei suoi riflessi sulla vita interiore e sul comportamento esteriore di tutta una serie di categorie umane. Gli permette di capire perché, nel caos dell'esperienza quotidiana, gli individui si formino un'idea falsa della loro posizione sociale. Gli offre la possibilità di districare, in questo caos, le grandi linee, l'ordito della società moderna, e di seguire su di esso la trama psicologica di tutta una gamma di uomini e di donne. Riconduce in tal modo il disagio personale dei singoli a turbamenti oggettivi della società e trasforma la pubblica indifferenza in interesse per i problemi pubblici.⁴⁶

Non possiamo allora parlare soltanto di una sociologia della letteratura ma di una sociologia nella letteratura e di

⁴⁶ C. Wright Mills, *The sociological imagination*, op. cit., p. 15.

una letteratura nella sociologia in modo tale da costruire dei punti privilegiati di indagine tenendo sempre presente la mobilità e la liquidità del materiale letterario.

Un problema però resta quando si parla di letteratura, ossia, come interrogare i testi? Al di là delle rigide bipartizioni disciplinari tra sociologia e letteratura, dal punto di vista della riflessione teorica, si può osservare come la letteratura assecondi i mutamenti, segua il farsi dei processi storici, economici, sociali e che è nei testi che il sociale si organizza in sistemi simbolici: in breve, «la letteratura può rendere l'esistente più comprensibile»⁴⁷.

Quello che ci proponiamo di fare è strutturare una metodologia di lettura dei testi letterari servendoci di categorie sociologiche. Si tratta quindi di far emergere delle logiche o dei meccanismi della vita sociale e al contempo di leggere il senso del sociale che si formalizza nei testi letterari.

Per dar conto di una sociologia nella letteratura di questo tipo, occorrerà tener presente che un racconto letterario si situa tra due poli: tra una scienza del sociale e un senso del sociale.

Prima di procedere sarà utile illustrare la distinzione tra *novel* e *romance*. Queste due parole inglesi, derivano rispettivamente dall'italiano «novella» e ancor più anticamente dal latino *novus*, e la seconda dall'italiano «romanzo» e dal francese *romance*, che risalgono all'antecedente latino *romanice loqui* che sta a indicare la

⁴⁷ F. Moretti, *Opere mondo*, Torino, Einaudi, 1994, p. 8.

scrittura in lingua neolatina degli abitanti dell'impero romano.

Queste due categorie stanno a significare due distinte narrazioni con cui negli studi di critica letteraria vengono distinti, da un lato, i romanzi, (il *novel*), in cui sono descritti personaggi e situazioni simili a quelli che appartengono alle stesse forme del quotidiano in cui noi siamo immersi; dall'altro, qui racconti che si basano su situazioni, fatti, personaggi che differiscono dalla nostra forma del quotidiano (il *romance*). Semplificando al massimo le due categorie potremmo dire che al *novel* vanno ascritti i romanzi realistici e al *romance* il romanzo irrealistico. A partire dall' Ottocento, in Europa, si assiste a una sorta di «ascesa» del romanzo realista, si badi non tanto per la quantità di scritti di questo tipo , che presumibilmente fanno pendere verso il *romance* la quantità numerica più rilevante, quanto per il mutamento epistemologico che la rappresentazione della realtà ha significato nell'estetica occidentale a partire dal XIX secolo, quando gli scrittori hanno dato vita alla raffigurazione mimetica del reale in letteratura.

Un'opera letteraria ha sempre un carattere polifonico e multi planare. Lo scrittore, dall'ascesa del *novel* in poi, che lo voglia o no, che lo sappia o no, produce sempre un sapere oggettivo e uno soggettivo, malgrado le proprie intenzioni, o meglio, al di là delle sue stesse intenzioni, siano essere dichiarate o taciute. Bisogna tener presente che una stessa opera letteraria si fa veicolo di più discorsi. In particolare converrà distinguere due modelli discorsivi, i

discorsi *sul* mondo sociale che separano l'osservatore da ciò che egli osserva e i discorsi *a partire dal* mondo sociale che implicano l'osservatore connaturato in ciò che egli osserva. Il discorso sul mondo parte da una rottura col senso comune e poggia su un ideale di scientificità: all'interno di un'opera può esserci o meno, il narratore può offrire un certo punto di vista che trae conforto dal confronto fra la sua soggettività e la situazione descritta. Il discorso a partire dal mondo sociale rinvia all'osservazione che il narratore adotta nei confronti degli altri per emettere un giudizio di valore o un giudizio sulla realtà che gli concerne. Ci troviamo insomma davanti alla biforcazione tra categoria e opinione, tra ciò che è scienza sociale e ciò che può essere definito vagamente narrazione del sociale. Il racconto letterario può dunque barcamenarsi tra questi due poli, oggettivo e soggettivo, in questo modo:



Tenendo presente quanto sopra indicato sarà molto più semplice indicare nella letteratura che si è sviluppata in Occidente a partire dal XIX secolo, e che va sotto il nome di letteratura realista, un valido campo di osservazione per applicare questo tipo di teoria, perché il sapere sociologico è in concorrenza con la descrizione realista in letteratura. sebbene esso possa essere applicato durante qualsiasi tipo di analisi dei testi letterari. Va da sé che in una stessa opera possano coesistere giudizi di realtà e giudizi di valore poiché le intenzioni dello scrittore sono multiple e spesso differenziate a volte indipendentemente dalla sua stessa volontà. Così come possono coesistere soggettività e oggettività, sociologia e *fiction* letteraria. E questo accade perché la creazione letteraria e in special modo il romanzo è, per sua stessa natura, libera di trattare qualsiasi argomento in qualsiasi modo. La differenza con la sociologia, lo ripetiamo, sta nella diversità dei patti enunciativi. La scientificità della sociologia è posta idealmente nel suo fine mentre alla letteratura non è richiesta alcuna scientificità. Non per questo, però, un'opera non sarà, se vuole, anche scientificamente valida. Non si può pensare la soggettività, l'esperienza del singolo (o in senso molto più ampio, la narrazione, sia essa letteraria o biografica) come di per sé insignificante perché non scientifica, se così fosse si rischierebbe di fare sociologia soltanto con "materiali inerti". Da quando le scienze umane hanno posto i limiti della loro scientificità, come ha indicato Lepenies, esse possono serenamente entrare in dialogo con la letteratura, e accettare in maniera

matura tutto ciò che c'è prima di quel limite, perché lo scrittore può passare, a differenza del sociologo, da soggettività a oggettività, tra senso del sociale e scientificità. La distinzione tra il sociologo che scrive e lo scrittore è che il sociologo deve sviluppare un pensiero riflessivo sulla sua condizione di scrivente, mentre lo scrittore non è tenuto a giustificare nulla, né il suo atto, né la sua creazione. L'etica che è richiesta al sociologo è totalmente esclusa dal campo di pertinenza del letterato. Così definite le frontiere tra sociologia e letteratura divengono sicuramente meno rigide e più fluide. La complessità del mondo sociale rende polifonici i rispettivi discorsi e i rispettivi ambiti di pertinenza. Inoltre, non si pone alcun problema per la sociologia ad affrontare uno spazio multidisciplinare, il problema, come in qualsiasi tipo di ricerca, anche per quelle più marcatamente umanistiche, resta sempre uno: la qualità della ricerca stessa.

Al di là delle pretese, e delle esigenze, di scientificità su cui si dibatte in sociologia fin dall'origine della disciplina, un sociologo deve essere provvisto di una percezione del sociale, ossia di una sensibilità che permetta di volgere uno sguardo particolare sui fenomeni sociali. Ciò significa che il senso del sociale è un prerequisito per produrre conoscenza sociologica e che l'assenza di una tale sensibilità la rende impossibile. Il sociologo ha il compito di rintracciare il senso del sociale, ma la definizione nei testi del senso del sociale non è di pertinenza soltanto del sociologo, egli non ne detiene l'esclusiva. Il senso del

sociale è dunque una condizione del lavoro del sociologo, è una necessità. Questa è l'idea che difende Jaques Dubois in diversi suoi lavori, vedendo ciò che la letteratura può anticipare delle analisi sociologiche e tenendo conto del senso del sociale di cui sono dotati alcuni scrittori Dubois sostiene che il romanzo francese realista sia stato, e rimane, «uno straordinario strumento di esplorazione del reale, di raffigurazione della Storia , di analisi della società»⁴⁸ al contempo, è innegabile che Proust sia dotato di un gran senso del sociale che pervade l'intera *Recherche* nonostante la sua conoscenza sociologica non sia formalizzata: l'antinomia tra letteratura e sociologia nell'immaginazione proustiana scompare perché lo scrittore riesce a percepire e presentare le logiche che presiedono i rapporti sociali. Dubois sviluppa l'idea secondo cui Proust inventa «una sociologia fittizia che apre al romanzo e alla scienza sociale delle larghe prospettive»⁴⁹.

Il senso del sociale sviluppato da Proust è tanto maggiore poiché taciuto, eppure egli descrive tutte le *nuances* dei sentimenti umani e dei reticoli sotterranei che si sviluppano tra gli appartenenti alla stessa società al pari di un etnografo⁵⁰.

Dubois ha dimostrato che quest'attenzione per il sociale si sviluppa in un particolare contesto intellettuale in cui gli scrittori, fra tutti Balzac e Zola, hanno preso per modello

⁴⁸ J. Dubois, *Les Romanciers du réel: De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, 2000, p.9. (Traduzione mia).

⁴⁹ J. Dubois, *Pour Albertine : Proust et le sens du social*, Paris, Seuil, 1997, p. 194. (Traduzione mia).

⁵⁰ D. Fabre – J. Jamin, «Pleine page». *Quelques considérations sur les rapports entre anthropologie et littérature*, L'Homme, 2012/3 – 204, p. 579-612.

gli “scienziati” sociali. Il romanzo realista elabora dunque «una poetica del romanzo in cui la scienza, la biologica e medica in particolare, *erano* i punti di riferimento»⁵¹. La contaminazione tra senso del sociale e ideale scientifico e classificatorio ha fatto sì che questi romanzieri giungessero a rendere intellegibili e meno oscuri i rapporti di classe, di distinzione e di dominazione. In quest’ottica non possiamo parlare allora della letteratura realista, dei romanzi realisti, come di semplici documenti storici o di fonti, come sostiene Dubois, nei romanzi realisti è possibile rintracciare un pensiero sociologico che «propone fortemente e con coraggio che la società francese è una società divisa, una società di classi e di classismi, e che gli individui sono condizionati da questa divisione»⁵². Senza essere sociologi essi sono provvisti di un «senso del sociale come si possiede il senso dello humour»⁵³. Si può dunque parlare di una «sociologia implicita» quando il carattere sotterraneo e involontario di una sociologia nella letteratura ci porta a riflettere sullo statuto di una tale tipologia di scienza sociale.

Nessi tra rappresentazione mimetica in letteratura e sociologia

⁵¹J. Dubois, *Les Romanciers du réel*, op. cit., p. 63. (Traduzione mia).

⁵² *Ivi*, p.65.

⁵³ J. Dubois, *Pour Albertine*, op. cit. p. 189.

Ricerca il mondo sociale all'interno della letteratura e rintracciarne le logiche e i nessi rileva due posizioni differenti soprattutto all'interno della letteratura realista.

Come il sociologo, il romanziere realista ha come oggetto della sua descrizione non semplicemente i rapporti palesi ma ciò che di essi si nasconde, si dissimula, si sottintende.

Le interpretazioni che si dovrebbero fare dei testi letterari non dovrebbero prescindere o, meglio, non dovrebbero essere differenti, da quelle che un sociologo fa nella società reale a maggior ragione quando l'oggetto di osservazione è il romanzo moderno o realista. Così, tutti i *récit* letterari in quanto portatori di una rappresentazione sociologica possono essere oggetti di una sociologia implicita.

Facciamo un esempio: nell'*Éducation sentimentale*, Flaubert ha prodotto una visione del «campo di potere» che potrebbe essere definita sociologica se fosse stata “tagliata” sugli assunti della scientificità sociologica.

Bourdieu a tal proposito scriveva:

L'Éducation sentimentale restituisce in una maniera straordinariamente esatta la struttura del mondo sociale nel quale essa è stata prodotta e allo stesso tempo le strutture mentali, che foggiate attraverso le strutture sociali sono il principio generatore dell'opera, nella quale queste strutture si rivelano. Ma lo fa con i mezzi che le sono propri, cioè dando da *vedere* e *sentire*, con delle *esemplificazioni* o, meglio, delle *evocazioni*, nel senso di incantesimi capaci di produrre effetti, come è noto, sui *corpi* attraverso la magia evocatrice di parole adatte a “parlare alla sensibilità” e a ottenere una credenza e una partecipazione immaginaria *analogica* a quella che noi accordiamo normalmente al mondo reale [...]. Ed è senza dubbio ciò che fa in modo che l'opera letteraria possa a volte dire più, anche sul mondo sociale, di un gran numero di lavori

che si presumono essere scientifici [...] ma essa lo dice in un modo tale da non dirlo veramente. Lo svelamento trova il suo limite nel fatto che lo scrittore guarda in qualche sorta al ritorno del represso.⁵⁴

Bourdieu dimostra che nella letteratura è possibile trovare una sociologia implicita sorprendentemente valida agli occhi della scientificità sociologica. Si tratta di oggettivare l'illusione romanzesca.

Un'opera letteraria è portatrice di due discorsi: il primo riguarda la sua dimensione reale, l'altra la sua dimensione illusoria. Queste due categorie sono tra loro in rapporto dialettico. La prima è oggettivale e la seconda è fenomenologica. La sociologia implicita che si può operare a partire dalle opere letterarie cerca di realizzare il passaggio fra questi due poli, tra un discorso soggettivo e un discorso oggettivo, cercando di realizzare una sociologia per la letteratura.

Rinnovare il dialogo tra sociologia e letteratura vuol dire ripensare il modo in cui è possibile comprendere il mondo sociale e la sua intelligibilità al di là del criterio di oggettività. È in questa ottica che si collocano i lavori di Anne Barrère e Danilo Martuccelli che hanno proposto una riflessione nel solco della sociologia per la letteratura⁵⁵. Essi propongono una riflessione sulla letteratura come strumento per stimolare l'immaginazione sociologica e in

⁵⁴ P. Bourdieu, *Les règles de l'art*, Paris, Galimard, pp. 68-69. (Traduzione mia).

⁵⁵ A. Barrère - D. Martuccelli, *Le Roman comme laboratoire: de la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009.

questa prospettiva che il romanzo diventerebbe un laboratorio, ossia un *topos* su cui condurre delle riflessioni di carattere sociologico. L'idea non è nuova, abbiamo già parlato più sopra dell'“utilità” della narrazione letteraria ma essi non si limitano soltanto a osservare questa capacità sperimentale del romanzo e alle sue qualità di confermare o smentire delle teorie sociologiche. Esiste, secondo i due studiosi, all'interno dei romanzi ben più di una semplice descrizione del mondo sociale. Il romanzo dà da pensare il mondo sociale, cioè è in grado di formulare delle analisi implicite che possono servire da strumento all'analisi sociologica. Non si tratta dunque per Barrère e Martuccelli di adottare il punto di vista dell'etnometodologia che considera che tutti i discorsi letterari contengono una sociologia descrittiva e che il lavoro del sociologo sarebbe allora di restituire questa «descrivibilità» insita nel lavoro letterario.

Attingendo alle analisi di Thomas Pavel, Barrère e Martuccelli mostrano che esiste una «*pensée du roman*», cioè una capacità doppia di descrivere e analizzare il mondo sociale che non rivela una sociologia accademica ma che rappresenta una forma di contributo al progresso della conoscenza sociologica e indubbiamente è con i romanzieri del reale (romanzieri realisti) che «il discorso sociologico e realismo letterario in qualche misura conducono reciprocamente e, così facendo, hanno potuto cristallizzare un modo molto vicino di descrivere e analizzare»⁵⁶ e a proposito di Balzac e Zola, i due studiosi

⁵⁶ *Ivi*, p. 13.

aggiungono che essi «non si accontentano di “descrivere” dei personaggi; essi cercano, molto semplicemente, di spiegare la società»⁵⁷. Questa volontà di spiegazione che ha il suo grado massimo di esplicitazione rinvia a ciò che è stata definita sociologia implicita e che è in grado di rendere possibile una sociologia per la letteratura.

La tipologia di lavoro di Barrère e Martuccelli è doppia: da un lato, invita non soltanto a ripensare le relazioni tra sociologia e letteratura; dall'altro a rompere con la polarizzazione tra oggettivismo e soggettivismo (come raffigurato nella tab.1). Essi propongono in effetti di smettere di considerare la letteratura e la sociologia come due forme distinte di conoscenza separate dalla nozioni di «fiction» e «verità»⁵⁸.

L'esercizio, teorizzato anche da Z. Bauman⁵⁹, del pensare sociologicamente può esigere di ricorrere in parte all'immaginazione sociologica e alla creatività così come la scrittura letteraria può essere guidata dalla ricerca di una verità o dall'esposizione di fatti reali.

L'esplorazione della realtà sociale non è quindi appannaggio unicamente del pensiero scientifico delle scienze umane, come ha dimostrato Lepenies nelle sue analisi.

Per Barrère e Martuccelli non si tratta di fondere sociologia e letteratura in maniera tale da non differenziare più il loro pensiero sociale.

⁵⁷ *Ivi*, p. 337.

⁵⁸ *Ivi*, p. 348.

⁵⁹ Z. Bauman, *Thinking sociologically*, (1990), *Pensare sociologicamente*, Santa Maria Capua Vetere, Ipermedium, 2003.

La loro proposta è di considerare l'atto della lettura come un'esperienza costruttiva per tutti gli aspetti riguardanti la problematizzazione e la ricerca sociologica.

Essi sviluppano così una metodologia basata su un'interpretazione dei testi letterari per nutrire l'immaginazione sociologica.

Questa metodologia, che i due studiosi definiscono «ermeneutica dell'invenzione», consiste nel cercare all'interno delle opere letterarie «degli elementi dell'analisi romanzesca in grado di accrescere lo sguardo del sociologo»⁶⁰. Un simile lavoro ha per obiettivo la produzione di nuove categorie dell'analisi sociologica. Non si iscrive dunque nel solco abituale delle sociologie dell'arte e della letteratura fin qui prodotte, si tratta piuttosto di rinnovare la sociologia a partire dalla letteratura, approccio già teorizzato e tentato da Coser negli anni Sessanta.

Si può provare a sintetizzare in tre punti:

- Il sociologo non può essere pienamente sociologo se si chiude in una «torre d'avorio». Ignorare le opere d'arte, e in particolare le opere letterarie vuol dire rendersi ciechi di fronte a una rappresentazione del mondo sociale che il sociologo pretende di rendere intellegibile.
- In quanto scienza umana la sociologia non ha senso se un dialogo a uno scambio con le

⁶⁰ A. Barrère - D. Martuccelli, *Le Roman comme laboratoire: de la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*, op. cit., p. 355.

discipline connesse e in particolar modo con la letteratura che mette in scena la vita degli uomini.

- Il romanziere, il poeta, e l'artista in generale hanno una competenza per descrivere il mondo, qualunque sia la loro maniera di restituirlo nell'arte, che non può essere semplicemente ridotto alla definizione di "senso comune".

Questi sono i principi che animano il saggio di Barrère e Martuccelli e inquadrano il romanzo come un «laboratorio».

La differenza fondamentale, anche ai fini della nostra ricerca, tra questo saggio e il contributo di Coser consiste nel fatto che la letteratura non è più soltanto un mezzo per insegnare la sociologia. Essi estendono il dominio della sociologia per letteratura proponendola al pari di una metodologia di ricerca.

Coser, infatti, aveva lasciato emergere delle categorie sociologiche comparando tra di loro diversi brani letterari. Barrère e Martuccelli ne continuano il lavoro precisando la loro ricerca per l'applicazione sociologica proponendo una riflessione sulla stessa conoscenza sociologica e sulla sua strutturazione.

La letteratura, specie quelle derivata dal *novel*, specie i Romanzi che da questi hanno preso l'avvio, è un discorso sul mondo e in quanto tale include sempre una riflessione implicita sulla modernità e sulla sua modernità contingente. Se esiste presso gli scrittori un senso del sociale, il loro contributo alla sociologia deve essere per

forza indiretto e non formalizzato, solo in questi casi se ne può garantire l'autenticità e non può che esercitarsi all'interno di una teoria della conoscenza che non differenzia, non erige barriere, per ritornare alla citazione di Jedlowski con cui avevamo aperto questo paragrafo, tra il lavoro del sociologo e quello dello scrittore, se non quelle di una diversa premessa epistemologica. In quest'ottica anche la barriera tra oggettività scientifica della sociologia e soggettività creativa dello scrittore viene meno.

Se accettiamo il fatto che la creazione artistica si fonda sull'attività immaginaria della mente umana e che il lavoro sociologico necessita dell'immaginazione, non della fantasia, allora diventa plausibile la transattività tra sapere sociologico e scrittura letteraria.

II Capitolo

Contaminazioni. Ovvero, come la storia
sociale organizza le *mimesis* letteraria

Definire la modernità. Un concetto moderno

Esistono diversi modi per definire la «modernità», concetto tutt'altro che univoco. La visione più comune, e di cui ci serviremo, è quella che la ritiene un termine che si riferisce «a un nuovo tipo di società emersa dalla sequenza di rilevanti trasformazioni [...] culminate nelle rivoluzioni industriale e democratica del tardo XVIII secolo e degli inizi del XIX»⁶¹.

La conseguenza delle due rivoluzioni, la Rivoluzione Nord Americana e la Rivoluzione Francese, fu l'avvio della società Occidentale verso la democrazia liberale, dal punto di vista filosofico fondata sulla libertà e sulla ragione, basata sui diritti individuali e sulla sovranità popolare. Il punto di partenza, dunque, con cui possiamo circoscrivere il concetto di «modernità» è il «credere nella libertà dell'essere umano e nella capacità umana di ragionare associata all'intelligibilità del mondo, ovvero, alla sua riconducibilità alla ragione umana»⁶². Nella pratica questa premessa si concretizza nel principio di autodeterminazione dell'individuo, di un dominio sempre maggiore della natura e di una sempre più ragionevole integrazione fra gli esseri secondo il principio per cui «nessun essere umano mi è estraneo». Così intesa, l'atto che sancisce dal punto di vista giuridico, la nascita della

⁶¹ P. Wagner, *Modernity. Understanding the Present* (2012), *Modernità, comprendere il presente*, Torino, Einaudi, 2013, p. 5.

⁶² *Ivi*, p. 6.

modernità è *La dichiarazione dei diritti dell'uomo e del Cittadino* (1793), cui fanno seguito la libertà di commercio e le trasformazioni tecniche che poco prima avevamo sintetizzato nel concetto di Rivoluzione Industriale.

La modernità dunque porta con sé due caratteri fondamentali: la nascita dell'individuo e l'ascesa di una classe sociale nuova, composta, per così dire, di individui monadici.

Dal punto di vista della narrativa, la modernità, che sul piano storico-sociale vede nascere due fenomeni, l'individualizzazione e la borghesia, assume una forma e un contenuto. La forma è quella del romanzo, il contenuto è quello della descrizione realistica, sostanziata nella proliferazione dei dettagli che articolano con la loro presenza la narrazione.

L'interesse del romanzo per la vita quotidiana di persone ordinarie sembra dipendere da due importanti condizioni generali: la società deve valutare ogni singolo individuo abbastanza da considerarlo un soggetto degno di letteratura seria e deve esistere una varietà sufficiente di idee e di azioni tra le persone comuni perché un racconto dettagliato che li riguarda possa interessare persone altrettanto ordinarie, cioè i lettori di romanzi. È probabile che nessuna di queste due condizioni per l'esistenza del romanzo si sia verificata se non abbastanza recentemente perché ambedue dipendono dal sorgere di una società caratterizzata da quel vasto complesso di fattori interdipendenti che chiamiamo "individualismo"⁶³.

Gli indicatori che danno ragione di questa nostra osservazione sono due: gli abiti e il corpo.

⁶³ I. Watt, *The rise of the novel* (1957), *Le origini del romanzo borghese*, Milano, Bompiani, 1994, p. 56.

Nel corso di questo capitolo, come si vedrà, si è cercato di rintracciare servendosi di una comunicazione multiplanare che tenesse in conto gli eventi storici, le evoluzioni narrative, il progresso scientifico e sociale, il paradigma di riferimento della modernità. Se nella letteratura di Balzac è possibile identificare «l'irruzione del realismo serio» e la trattazione seria del quotidiano, ciò è dovuto all'interesse degli individui per loro stesse e le loro vicende particolari e alla presenza inedita della classe borghese che si nutre di tali storie e che attraverso la propria narrazione si legittima. Nel capitolo successivo proporremo, attraverso un corpus di romanzi tratti dalla *Comédie Humaine* di Honoré de Balzac, una lettura del sociale attraverso i romanzi. In particolare ci soffermeremo sui dettagli narrativi e sui temi che dimostrano e identificano l'ascesa della classe borghese.

La Francia del Roi-bourgeois

Il decennio del 1830 si apre con una Rivoluzione. Il 9 luglio le barricate tornano a invadere Parigi così che il 7 agosto fu dichiarato «re dei Francesi» Luigi Filippo d'Orléans e i gigli rimpiazzati dallo stendardo tricolore. Il cambio di dinastia, dai Borbone agli Orléans, ebbe un significato politico importante: il nuovo sovrano, figlio di quel Filippo-Égalité, giacobino, regicida prima di finire lui stesso ghigliottinato, che aveva giocato un ruolo di prim'ordine nelle sorti della Francia rivoluzionaria, teneva particolarmente a essere ricordato come figlio di suo padre e a essere preceduto

dalla sua fama liberale. Il nuovo re dovrà, a partire dal 1830, proprio a questo ricordo, più volte invocato nei discorsi pubblici, la maggior parte della sua popolarità. Esiliatosi dopo il 1793 in Svizzera e poi negli Stati Uniti, Luigi Filippo si presentava come il modello del *roi citoyen*. Aveva moglie, la principessa Marie-Amélie, figlia del re delle Due Sicilie, sposata a Napoli nel 1809, 8 figli, e una reputazione *voltaierrienne* e liberale ne facevano il modello della borghesia parigina e fu per tale motivo che egli cercò, in misura sempre crescente, di imprimere al suo regno i caratteri di una «monarchia borghese». Il paragone con il ramo dei Borbone, all'indomani dell'insurrezione, fu sfavorevole per questi ultimi. All'impotenza obesa di Luigi XVIII, alla sterilità del duca di Angoulême, Luigi Filippo oppose un'opulenza dinastica senza pari, ricca in figli maschi che vale come argomento formidabile per attirargli le simpatie dei notabili della nuova classe ascendente. Costoro non potevano augurarsi nulla di meglio che una dinastia capace di coniugare liberalismo e realismo. La monarchia parlamentare era per la dottrina dell'alta borghesia come «l'ultima perla della saggezza umana».⁶⁴

I simboli della monarchia di Luglio sono di quelli che promettono i maggiori auspici per la crescita finanziaria della Francia. Uno dei suoi primi atti fu quello di abolire la venatoria reale. L'arte della caccia rappresentava la quintessenza nobiliare, condotta in osservanza di un *cliché* rigoroso. Alla pratica venatoria erano legati tutti simboli dell'*Ancien Régime*. Presentandosi in qualità di re

⁶⁴ G. De Broglie, *La monarchie de Juillet*, Paris, Fayard, 2011.

essenzialmente borghese, Luigi Filippo coltivava l'abitudine di lunghe passeggiate nelle Tuileries vestito in abiti borghesi⁶⁵ e con un leggendario ombrello da passeggio. Nella rappresentazione pubblica che il re dà di sé appare chiaro che al *loisir* aristocratico si sia sostituito il *temps libre* borghese. La corte, ormai divenuta Stato, si riempie di *homines novi* tratti dalle file degli ambiziosi aspiranti ai posti dell'amministrazione pubblica. L'apparente bonomia e la ricercata semplicità del «re cittadino», che amava confondersi nell'anonimato borghese e che anzi, era percepito come uno dei suoi sudditi, era volta più che mai alla salvaguardia feroce della propria posizione. Eppure, malgrado le volontà regie, si profilava all'orizzonte una graduale cessione di posto del rango in favore del ceto.

La monarchia di Luglio varò delle leggi per la promozione dell'educazione primaria delle classi povere. L'istruzione si configurava come una preparazione necessaria per poter accedere alla vita pubblica, a un miglioramento dei metodi di lavoro e dunque di produzione e a una generale riduzione della miseria. L'idea di fondo fu che, meglio istruita, la classe popolare avrebbe cessato di rivoltarsi. Il problema della rivoluzione era rimasto lo spettro nero che

⁶⁵ «Il n'y avait rien de particulier dans son costume à part une cocarde tricolore à son chapeau [...] Après avoir marché une vingtaine de pas, ou plus, j'eus la curiosité de m'arrêter pour jeter un coup d'œil : oh, surprise ! le roi s'était également arrêté et faisait de même.» scrive Francis James Lippitt in *Reminiscences*, Providence, Preston and Rounds, 1902, citato in G. De Broglie, *La monarchie de Juillet*, Paris, Fayard, 2011, p.60.

si agitava nelle coscienze, e sulle teste, dei governanti francesi. La tutela dell'ordine restava quindi il primo problema da fronteggiare attraverso una «moralizzazione» delle classi popolari e il suo capillare controllo messo in atto dalla scuola. Istituita la pace, la ripresa economica era resa possibile. La politica orléanista trionfò anche durante le elezioni del 1835 sia sul pericolo repubblicano che sulle minacce legittimiste: la vita politica aveva penetrato l'amministrazione statale, influenzava l'elezione e le carriere dei prefetti, dei funzionari pubblici, dei militari, dei magistrati, dei ministeri, in un *continuum* che univa l'alta amministrazione all'ambiente politico tanto da valere alla monarchia orléanista l'accusa di essere al pari di un «sindacato di interesse della classe dirigente».

La prosperità era la premessa della monarchia orléanista ma il liberalismo professato era soprattutto di facciata, volto a mantenere i privilegi dei detentori dei mezzi di produzione. Nessuna misura venne infatti presa in favore delle abbattimento delle dogane né tantomeno si provvedeva alla salvaguardia degli operai in sciopero.

La monarchia di Luglio si reggeva su un fragile equilibrio: quello tra l'antico regime dei nobili nostalgici e legittimisti, come Balzac, e quello della Francia a venire, che fin dalla Rivoluzione dell'89 aspirava a una repubblica o almeno a una democrazia.

La società borghese promossa da questa monarchia e su cui essa reggeva il suo consenso, lo si vede bene nella rappresentazione che se ne dà nella *Comédie Humaine*, era

un coacervo di linee tese, intessute di interessi e potere, di rapporti di forza, di tensioni e disparità economico-sociali. L'ascesa della classe borghese è considerata uno degli aspetti più significativi della modernità post rivoluzionaria e la forma narrativa che la rappresenta è indubbiamente quella romanzesca, come ha dimostrato Moretti⁶⁶, in cui è possibile rintracciare fino a che punto fossero legati i processi storici in atto nella Francia orléanista e gli intrecci narrativi nelle pullulanti menti degli scrittori dell'epoca. È stato il romanzo di formazione, infarcito di dettagli realistici, ad aver celebrato la giovinezza intesa come stato esistenziale provvisorio che deve necessariamente approdare, per non consumarsi del suo stesso fuoco, a una maturità salda e a un impiego nell'ingranaggio del meccanismo borghese, in cui la fine dell'esperire individuale, che assume le forme del *dandysmo*,⁶⁷ la tentazione dell'avventura, corrisponde a un piatto ritorno alla realtà comune.

L'ascesa definitiva della borghesia che spinge per farsi spazio e occupare tutte le vacanze di potere o a crearsene del nuovo legittimandosi attraverso il denaro, appare l'aspetto più forte della Monarchia di Luglio. I valori borghesi non sono più l'onore e il sangue, che avevano mantenuto per secoli l'ordine dell'antico regime aristocratico, ma il talento e la fortuna, l'azzardo e l'*esprit*. Il denaro forma assieme all'arditezza la chiave di volta

⁶⁶ F. Moretti, *Il romanzo di formazione*, Torino, Einaudi, 1999.

⁶⁷ Il fenomeno del Dandysmo è così penetrato nelle mentalità del XIX secolo da conoscere dei revival negli anni Sessanta ad opera di Robert de Montesquiou o Boni de Castellane.

dell'*élite* emergente. Eppure, sebbene accomunata dalla novità della propria scalata sociale, questa borghesia è tutt'altro che unitaria al suo interno, tanto da permettere di parlare di borghesie, al plurale. L'eterogeneità dei gruppi è una conseguenza della mobilità sociale che aveva come presupposto la folgorante promozione di individui dalle più disparate provenienze ed estrazioni.

È possibile così distinguere:

1. Una borghesia finanziaria, legata agli affari, alla borsa, alle banche in cui rientrano anche i ricchi commercianti parigini. Costoro abitano la *rive-droit* e le nuove costruzioni che sorgono presso *La Chaussée-d'Antin*.
2. L'antica borghesia fondiaria e la nobiltà liberale, ubicate nel Faubourg Saint-Honoré.
3. Una borghesia universitaria costituita da pari e ministri. Questa classe è destinata a reggere il potere politico del paese.

Al disotto di queste borghesie, essenzialmente parigine, si sviluppano degli strati borghesi meno considerevoli ma più consistenti per numero di appartenenti, che comprendono avvocati, medici, agenti di cambio ma anche funzionari pubblici e negozianti di quartieri che caratterizzano in maniera crescente il *milieu* sociale delle città provinciali e delle realtà rurali del resto della Francia.

Il peso sociale di queste differenti borghesie non è omogeneo: gli impiegati, i commercianti e i piccoli possidenti restano al di fuori delle sfere politiche e amministrative, lo spiega bene Balzac all'inizio della

Fanciulla dagli occhi D'oro (1835), spesso escluse anche dal diritto di voto al suffragio universale. Il calcolo censitario, infatti, era sfavorevole soprattutto per i commercianti che non avevano avuto il tempo di acquisire fra i beni immobili dei terreni.

Il matrimonio in questo quadro di cose, e lo si vede bene nelle mire matrimoniali di Monsieur Grandet padre di *Eugénie Grandet*, (1833), resta il mezzo più semplice e legittimo per assicurarsi una posizione sociale.

Qualche parola a tal riguardo va spesa sulle relazioni extraconiugali: esse erano accettate e vissute pubblicamente, potevano addirittura equivalere a un matrimonio ben riuscito quando un alto borghese si accompagnava, ad esempio, a una donna dell'antica aristocrazia francese, come Rastignac scoprirà sul conto di Madame de Restaud in *Papà Goriot* (1835).

La classe nobiliare appare spaccata all'indomani della Monarchia di Luglio: alcuni scelgono di arricchire il loro blasone attraverso matrimoni borghesi che però offuscano il loro prestigio; altri soccombono mentre tentano di difendere la roccaforte delle loro pratiche ancestrali. Sopravvive alla modernità quell'aristocrazia che sa rinnovarsi partecipando in pieno e attivamente al rinnovamento agrario creando, come nel caso della famiglia Lur-Saluze⁶⁸, domini vitivinicoli e fondiari.

Partecipe della modernizzazione agraria, l'antica aristocrazia francese è però esclusa dalle grandi imprese

⁶⁸ M. Figeac-Monthus, *Les Lur-Saluces d'Yquem*, Bordeaux, Mollat, 2000.

avanguardistiche, come quella degli *chamins de ferre*, in cui nessuna famiglia aristocratica figura come imprenditore attivo. Di fronte al successo spettacolare delle grandi industrie moderne o dei grandi commerci l'aristocrazia si è arroccata su posizioni retrive riuscendo però, spesso, a raggiungere posizioni di rilievo all'interno dell'apparato statale, almeno fino al 1832, anno in cui la successione ereditaria che si manteneva all'interno della camera dei Pari istituita da Napoleone, fu definitivamente abolita. Ora: questa estromissione dal potere politico non riguarda tutta la classe aristocratica ma solo quella anticoregimentaria; la nobiltà imperiale, formatasi e legata alla figura di Napoleone ne uscì rafforzata e poté accaparrarsi le funzioni pubbliche, fino a conquistare la presidenza del Consiglio che sempre più frequentemente era affidata a una delle antiche famiglie dell'armata imperiale. All'antica aristocrazia però restava il prestigio, e essa, inoltre, conservava intatta la sua influenza.

La definizione di monarchia borghese per il regno di Luigi Filippo è però inesatta, soprattutto se con questa espressione si arriva a credere che sia stato possibile cancellare o relegare la classe aristocratica in una posizione di inattività⁶⁹. La camera dei deputati era ancora costituita per un quarto di nobili e tra essi il 12 % circa apparteneva all'antica aristocrazia⁷⁰. Ma è a questo periodo che si lega l'innegabile, graduale, ineluttabile ascesa della classe

⁶⁹ A. J. Mayer, *La persistance de l'Ancien Régime*, Paris, Flammarion, 1983.

⁷⁰ A. J. Tudesq, *Les Grands Notables en France 1840-1849*, Paris, PUF, 1964, vol. I, p.368.

aristocratica che è uno degli aspetti più significativi di questa modernità. Questa ascesa apparve così spettacolare che molti videro nella borghesia una sorta di succedaneo dell'aristocrazia, retta dai soldi, senza alcuna pratica nobilitante, spesso incolta e che era riuscita a trainare le sorti politiche e finanziarie della Francia traghettandola oltre l'Antico Regime.

Uno degli aspetti di più immediata percezione riguardante l'ascesa della borghesia è la graduale modificazione del profilo delle città. Parigi si trasforma gradualmente in una metropoli.

Se la Monarchia di Luglio veniva percepita come un momento di grande dinamismo e mirabolante crescita, ciò si deve anche al vivace fermento che caratterizzò l'urbanismo degli anni Trenta, che sebbene nulla abbia a che fare con le grandi trasformazioni hussmaniane dei decenni a venire rappresentano pur sempre l'inizio di una rotta che va via via consolidandosi. La popolazione passò dagli 800 000 abitanti censiti nel 1833 al superamento del milione appena quindici anni dopo. Durante la Monarchia di Luglio Vaugirard, Bercy, Montmartre, Ménilmontant o Auteil sono ancora luoghi di villeggiatura in cui i parigini più benestanti possono comprare piccole case di campagne a ridosso della città allora costituita da 12 arrondissement (contro i venti attuali).

Alcuni miglioramenti significativi furono apportati a partire dal 1829 quando la città si dotò dell'illuminazione a gas che sostituì la precedente illuminazione a olio. Ne conseguì una percezione di sicurezza maggiore per i

passengiatori notturni e gli abitanti della città che una volta di più percepiscono il progresso nel senso di un maggiore controllo a vantaggio della salute pubblica. Altre misure urbane di notevole entità pratica furono lo spostamento dello scolo delle acque dal centro delle strade verso i bordi e la creazione di 200 chilometri di marciapiedi.

Il cambiamento estetico della città corrispondeva a un più profondo miglioramento delle condizioni sanitarie.

Per evitare il consumo di acque stagnanti, furono istituite fontane pubbliche di acqua potabile. Il conte Rambuteau, prefetto della Senna, ne moltiplicò il numero: dalle 146 del 1833 del suo insediamento alle 184 del 1848, anno della fine del regno di Luigi Filippo⁷¹.

Le misure prese da Rambuteau furono: l'istituzione di orinatoi pubblici (chiamati «rambuteau», termine attestato fino alla fine del XIX secolo); un sistema di evacuazione delle acque lungo 120 chilometri che libera Parigi dagli odori pestilenziali; dal 1838 inizia la lottizzazione della zona corrispondente oggi ai Grands Boulevards; 110 nuove strade vengono aperte tra il quartiere Saint-Georges e rue de Poissonnière⁷².

Il senso di sicurezza imposto dalla società borghese si riflette nelle misure sanzionatorie che riguardano le vetture e i pedoni: dal 1837 il prefetto Delessert impose ai pedoni

⁷¹ Alcune di queste fontane sono ancora visibili nei giardini pubblici, esse furono soppresse con il graduale arrivo dell'acqua potabile nelle case private.

⁷² Sul cambiamento di Parigi Cfr. A. Jardin, A.-J. Tudesq, *Nouvelle histoire de la France contemporaine : La France des notables, la vie de la nation 1815 -1848*, tome 7, Paris, Seuil, 1973, p. 194.

l'utilizzo del marciapiede e dal 1838 si reprime l'eccesso di velocità. Si stima che a Parigi durante il periodo della Monarchia di Luglio circolavano 4000 calessi e 3000 carrozze a cui si aggiungevano numerosi ombibus trainati da cavalli⁷³.

Un altro aspetto significativo delle abitudini borghesi riguarda l'igiene e la coincidenza del concetto di pulizia con quello di morale. Un indicatore formidabile per comprendere quanto fosse penetrata la pratica del bagno è il moltiplicarsi di società che affittavano vasche da bagno a domicilio. Ma se il desiderio di pulizia stava diventando un fattore di appartenenza sociale e un punto di onore, specialmente tra le donne borghesi, non altrettanto salde erano le nozioni igieniche a essa legate: nell'acqua in cui si bagnavano uno dopo l'altro tutti i membri della famiglia, venivano lavate anche le stoviglie del giorno.

La vera rivoluzione borghese non fosse altro che perché appare la più evidente, però, riguarda i vestiti.

Nel 1840 comparve in città il *prêt-à-porter*, destinato di preferenza alla piccola borghesia. La predilezione era accordata all'abito confezionato piuttosto che al manufatto (tendenza che si affermerà dopo un lungo processo), va in una doppia direzione: da un lato, quella della massificazione del vestiario, dall'altro, verso la standardizzazione "democratica". In quest'ottica si può comprendere la celebre scena della passeggiata di Lucien de Rubempré alle Tuileries in *Illusioni perdute* (1837-1843),

⁷³ J. C. Toutin, *Les Transports en France de 1830 à 1865*, Paris, PUF, 1968.

quando scopre la sua predilezione per le cravatte preconfezionate a scapito di quella ricamatagli dalla sorella che tradiva la sua origine provinciale. Uno sbaglio enorme per un giovane che vuole tentare di « riuscire » a Parigi.

Ad ogni modo, all'abito continua a essere assegnato il compito di differenziazione sociale ma in una società come quella francese, sorta da una Rivoluzione che aveva sconvolto l'ordine sociale, che pone le sue basi su un regicidio, sull'abolizione dei privilegi di nascita, sulla dichiarazione del diritto di uguaglianza e in cui il nero diventa il colore di elezione, predominante dei vestiti, si impone la necessità di inserire nuovi elementi di distinzione che potessero raggiungere l'immediatezza di quelli diffusi nell'*Ancien Régime*.

Abito e habitus: vestiti e identità durante l'Ancien Régime

Secondo Godart, I borghesi che fin dal rinascimento avevano sottolineato la loro nuova potenza economica, politica e sociale attraverso vestiti e accessori lussuosi, avevano spinto gli aristocratici a reagire in maniera simile.⁷⁴ La moda aveva fin dalla sua nascita riguardato le *élites*, escludendo il resto della popolazione, e in Occidente è la borghesia a fare della moda un fenomeno che modifica la classificazione tradizionale. Veblen⁷⁵ ha osservato che il principio fondatore della moda è *the ostentation*,

⁷⁴ F. Godart, *Sociologie de la mode*, Paris, La Découverte, 2010.

⁷⁵ T. Veblen, (1899), *Théorie de la classe de loisir*, Paris, Gallimard, 1978.

l'ostentazione intesa come affermazione agonistica fondata sul principio della lotta e dell'aggressività. L'affermazione di segnali identitari come intesa sotto l'*Ancien Régime* svanisce all'indomani della Restaurazione e si modifica quando la borghesia acquisisce diritto di cittadinanza nell'Olimpo francese del potere statale e finanziario.

Prima di chiarire cosa intendiamo nel definire i segnali identitari dell'*Ancien Régime*, e dunque il codice che ne regola la diffusione, facciamo un passo indietro.

Partiamo dalla codificazione linguistica. Saussure nel *Cours de linguistique générale* afferma che «la lingua è un sistema di segni esprimenti delle idee e pertanto è confrontabile con la scrittura, l'alfabeto dei sordomuti, i riti simbolici, i riti simbolici, le formule di cortesia [...] Occorre considerare i riti i costumi come segni»⁷⁶.

La lingua è per Saussure un'istituzione sociale in cui i segni che la compongono sono l'unione di *significato* e *significante*⁷⁷ ossia, di un concetto e di un'immagine acustica, ed è intesa come un «contratto collettivo, al quale ci dobbiamo sottomettere globalmente se vogliamo comunicare»⁷⁸. Ora: se proviamo ad applicare la struttura semantica inaugurata da Saussure al sistema della moda, apparirà chiaro che un vestito non può essere solo uno strumento per coprire il corpo, esso intrattiene con la

⁷⁶ F. Saussure, *Cours de linguistique générale* (1916), *Corso di linguistica generale*, a cura di Tullio De Mauro, Bari, Laterza, 1967, p.25.

⁷⁷ Ne abbiamo dato la definizione nel capitolo precedente a proposito delle scelte metodologiche di Alberto Abruzzese.

⁷⁸ R. Barthes, *Éléments de sémiologie* (1965), *Elementi di semiologia*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 17-18.

società e con gli uomini dei rapporti comunicativi. Il margine di determinismo, e di conseguenza il messaggio che si vorrà comunicare, è tanto più prescritto quanto minore è la libertà individuale dei singoli appartenenti alla società presa in questione, un esempio su tutti: le divise militari e i gradi simboleggiati sulle spalline.

Sotto il regno di Luigi XIV gli abiti erano regolati da un codice forte. Elias⁷⁹ ha illustrato come ciascun aspetto sociale fosse costituito in maniera tale da comunicare prestigio e organizzare in maniera gerarchica la propria esistenza in funzione dell'appartenenza al rango di nascita e alla prossimità al re e al suo corpo⁸⁰.

Prima ancora che come strumenti della moda, i vestiti, fino alla fine del XVIII secolo, sono da considerarsi come il tramite più immediato e attraverso il quale uomini e donne possono manifestarsi, creare un'immagine esteriore pubblica, esibibile di se stessi. Gli abiti svolgono la loro funzione di comunicazione in maniera quasi esclusiva durante l'Ancien Régime. È agli abiti che si affida il compito di comunicare al mondo che si è nobili o popolari,

⁷⁹N. Elias, Norbert, *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfische Aristokratie mit einer Einleitung: Soziologie und Geschichtswissenschaft* (1969), trad. it. *La società di corte*, Bologna, il Mulino, 1980. E N. Elias, Norbert, *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen* (1939), trad. it. *Il processo di civilizzazione*, Bologna, il Mulino, 2010.

⁸⁰ Su questi temi si veda Renata Ago, *Il linguaggio del corpo*, pp.117-148, e Maria Giuseppina Muzzarelli *Le leggi Suntuarie*, pp. 185-220, in *Storia d'Italia, Annali*, n° 19, *La Moda*, a cura di C. M. Belfanti e F. Giusberti, Torino, Einaudi, 2003.

uomini o donne, giovani o vecchi, uomini d'arme o magistrati, bigotti o libertini, filospagnoli o filofrancesi e così via. Vi è dunque una relazione di coincidenza fra vestito e identità. Gli abiti dei sovrani, dei detentori di importanti cariche pubbliche dovevano comunicare immediatamente l'identità di chi li indossava. La prima funzione dunque era didascalica: contribuire a rendere leggibile la società, aiutando gli "spettatori" a decifrare l'identità delle persone.

Ma gli abiti avevano anche la capacità di rimandare a un insieme di significati di portata trascendente, di **valori** universali. Materiali preziosi, colori stabiliti, ornamenti, motti ricamati, rendevano gli abiti in grado rendere visibili concetti astratti come la sovranità, il prestigio plurisecolare, la sacralità.

Illustro un dipinto anonimo, *Louis XIV suivi du Grand Dauphin passant devant la grotte de Thétys à Versailles*, dipinto presumibilmente tra il 1670-1680. Al centro esatto della composizione c'è la testa del suo cavallo di Luigi XIV che passa davanti alla grotta di Teti costruita nel 1665 a Versailles. L'opera rappresenta una scena di vita di corte e mostra le diversità sociali. Il Gran Delfino segue il re a cavallo; Madame de Maintenon con i bambini, Madame de Montespan si appoggia a suo fratello il Duca di Vivonne.

La corte si organizza in gruppi distinti: mentre i cortigiani contemplanò il re e il suo seguito nella parte destra del dipinto, a sinistra due figure di rango più modesto si animano intorno ai cavalieri che precedono il re. Il duca di Vivonne, in primo piano con un papillon rosso, è il più

elegante della composizione: i merletti con cui terminano le maniche del suo giustacorpo ne indicano la ricchezza, egli indossa una redingote il che lo colloca immediatamente all'interno della classe più elevata, la spada rivela il suo rango. Egli era il *premier gentilhomme de la chambre du roi*, cioè, il secondo a entrare al *petit lever du roi*, dopo il primo chirurgo, deputato ad aprire le tende del baldacchino del letto del re e a porgere al re i vestiti subito prima dell'ingresso dei familiari e dei *princes du sang* cui segue il *grand lever du roi*. Ecco: tutte queste informazioni implicite passano per la rappresentazione mimetica degli abiti. I suoi vestiti dunque ci parlano del suo ruolo sociale, del suo prestigio e di conseguenza lo indentificano. Sulla sinistra, due "borghesi", vestiti con abiti tutt'altro che eleganti, bilanciano la ricercatezza vestimentaria del duca di Vivonne.

Se si vuole guardare a una storia del vestito è innegabile che ciascuno abito si consustanzia di un duplice binario: il primo meramente funzionale, un abito è la sua stessa funzione del coprire il corpo. Un esempio: il termine redingote proviene dalla fusione di due parole inglesi, *riding*, dal verbo *to rid* = andare a cavallo, e da *coat* = giacca. La redingote è dunque nata come giacca "sportiva".

Il secondo prettamente semantico, esso esprime attraverso un codice condiviso un messaggio. La redingote, essendo nata per l'equitazione verrà indossata da un uomo che scegliendola come indumento si inserisce nel solco di

un'ascendenza aristocratiche.⁸¹ La funzione pratica dell'indumento non è separabile dalla sua funzione estetica, a sua volta indissociabile da quella sessuale (di pudore o seduzione) o sociale (prestigio e distinzione).⁸²

Nell'*Ancien Régime* l'abito rispondeva di una gerarchia. Esso arriva addirittura ad assumere un significato giuridico. Sotto Luigi XIV l'abbigliamento era finemente regolamentato a seconda del rango, dello statuto, della stagione e delle circostanze. Perfino la lunghezza delle gonne e il materiale dei bottoni è strettamente normalizzato:

Le stoffe sono classificate per stagione: in estate il taffetà; in autunno e in primavera tessuti leggeri. Le pellicce sono permesse soltanto nel giorno dei Santi e a Pasqua. Compiuti i 40 anni le donne le donne devono presentarsi con il capo coperto da un merletto nero⁸³.

Alle cortigiane più apprezzate Luigi XIV accordava, patteggiando una somma enorme, il privilegio di portare un giustacopo somigliante al seno, in amoerro blu rinforzato di rosso e bordato d'oro e argento chiamato giustacopo a «brevetto», un brevetto che autorizzava alcune tra queste

⁸¹ La cravatta capovolge questo ordine di cose: l'utile è sostituito dall'inutile. la funzione utilitaria di questo indumento, ossia quella di coprire il corpo viene mano cedendo il posto interamente alla sua funzione semantica. In quest'ottica non stupirà se Balzac l'ha eletta a indumento icastico della borghesia (in cerca di distinzione) nel suo Trattato della vita Elegante come vedremo più avanti.

⁸² P. Perrot, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie*, Paris, Fayard, 1981, p. 19.

⁸³ P. Perrot, *Les Dessus et le dessous de la bourgeoisie*, Paris, Fayard, 1981, p. 47.

favorite a portarlo in tutte le circostanze, salvo in caso di grandi lutti.⁸⁴

Proviamo a rintracciare in breve di quali elementi era costituito il vestiario prima della rivoluzione francese e durante la monarchia di Luglio. Ci servirà per analizzare le scelte della classe borghese e soprattutto per chiarire quali sono gli elementi di distinzioni che identificavano l'aristocrazia e cosa, di essi, permane o viene introdotto a partire dalla modernità post-rivoluzionaria, quando la moda venne completamente sconvolta: I colori che caratterizzano la mise maschile, scomparvero in luogo del nero, affermando una apparente democratizzazione verso il basso.

⁸⁴ Saint-Simon, *Mémoires*, t.XII, Paris, Hachette, 1874, p. 69.



fig.1⁸⁵

Nel 1770 i gilet da uomo erano adornati con enormi bottoni e delle parrucche gigantesche e arricciate coprivano le

⁸⁵Stampa di Nicolas Dupin e Sébastien –Jacques Leclerc, *Jeune mariée que l'on mène à l'autel*, conservata presso Musée du Luvre, Paris, collection Rothschild.

<<http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=43&FP=1800241&E=2K1KTSJ7SMHC6&SID=2K1KTSJ7SMHC6&New=T&Pic=8&SubE=2C6NU0HW31LB>> Consultato il 17 marzo 2015.

teste dell'alta società francese, i vestiti terminavano sopra il ginocchio e il resto della gamba era coperta da calze, generalmente bianche. Per le donne, i vestiti si gonfiavano sulla crinolina ampia e per entrambi la moda prevedeva inserti in pizzo lungo le maniche. L'abbigliamento maschile si componeva di un giustacopo, dei pantaloni corti e generalmente uno jabot bianco di pizzo. Gli abiti in genere erano di tessuto broccato, stretti dal torace in su e larghi in basso per consentire l'accesso alla spada, portata di lato. Le maniche erano ornate di galloni in seta e oro o talvolta di pizzi che richiamaavano lo jabot.

La camicia era coperta da un gilet della stessa lunghezza del giustacopo o marsina, abbottonato a corpo e con tasche in basso. La camicia poteva terminare con uno jabot. I pantaloni a *culotte* erano lunghi fino al ginocchio e la gamba vestita di una calza di seta, tenute su da una fibbia. Le calzature nere con una fibbia.

Ora, questo tipo di vestito era indossato da tutte le classi sociali. Rilevanti erano le differenze nelle stoffe, negli ornamenti e nei tessuti. Identificavano prontamente la classe sociale di appartenenza. La pettinatura prevedeva dei riccioli di capelli a coprire le orecchie chiamate anche *ali di piccione*.

Il numero di indumenti che componevano l'abito non differivano sostanzialmente a seconda della classe d'appartenenza. A marcare la differenza era il ricorso a tessuti pregiati, e evidentemente più costosi e di una fattura migliore da parte delle classi più elevate. I tessuti dunque facevano la distinzione: sete, broccati e *velour*

(tessuto simile al velluto), per i vestiti dei nobili e dei funzionari regi e in generale dei non-nobili; lana e cotone e tessuti meno pregiati per quelli dei contadini e delle classi popolari e di tutti gli appartenenti al Terzo Stato. Altra cifra distintiva per identificare l'appartenenza a una classe più elevata erano gli ornamenti presenti sui vestiti: bottoni del valore di gioielli, pizzi e ricami per le rifiniture. Le classi superiori infine dedicavano particolare cura alle acconciature dei capelli cui spesso si aggiungevano ciocche di capelli posticci incipriati accuratamente e trattenuti in una coda. Le classi subalterne, invece, indossavano vestiti poco ornati, capelli lunghi annodati sulla nuca.

Per ciò che concerne i vestiti delle donne, anche in questo caso è la scelta dei tessuti a marcare la differenza sociale interclassista. Per quasi tutto il XVIII secolo, la moda femminile prevede il ricorso ad abiti ampi e fluttuanti. Le gonne erano ampie e sostenute su strutture (panieri) che ne formava lo scheletro. L'effetto era quello di un busto di dimensioni molto ridotte rispetto all'ampiezza creata dalla anche in giù. Il corpo inoltre era e ridotto grazie al ricorso a bustini rigidi e corsetti. E il volume delle gonne ampliato ulteriormente da sottane merlettate che aiutavano a sostenere i panieri sotto la gonna. Sopra il vestito veniva usato un copri abito e talvolta la gonna si concludeva con un ampio strascico. L'abbigliamento si trasformò notevolmente a partire dal 1740. La forma degli abiti fu completamente rimodellata. L'ampiezza dei panieri aumentata ulteriormente intorno alle anche, le gonne si

gonfiarono, alcune raggiunsero i 4 metri di diametro, prima di ritornare a una forma più sobria.

Per quanto riguarda le pettinature, fino al 1720, la pettinatura *fontange*, un'elaborata pettinatura a più "piani", retti da un merletto verticale e arricchita da mussolina, di piume e di fiori, regnava incontrastata sulle teste delle nobildonne. I capelli non venivano mai tagliati e anzi, se ne aggiungevano di posticci per creare volume. Un numero indefinito di ornamenti (uccelli, bambole, animali) arricchiva ulteriormente l'acconciatura per accentuare la personalità di chi la sfoggiava. Sui vestiti poteva essere portato un *laissez-tout-faire*, una sorta di grembiule elegante. Le scarpine erano rivestite in seta.

Al pari del sovrano, le donne aristocratiche utilizzavano tessuti lussuosi per i propri abiti. Il raso, il taffetà e la seta su tutti, mentre per i borghesi e le classi popolari, gli abiti continuavano a essere confezionati in seta o cotone e non erano arricchiti di bottoni/gioiello. Le donne borghesi sostituivano con una sottana rigida i panier. Sebbene la confezione dei vestiti differiva per la qualità dei tessuti utilizzati, la forma degli abiti restava la stessa sia per la classe aristocratica che per quella popolare e borghese.

Il centro propulsore di propaganda e costumi che fu Versailles influenzò notevolmente gli usi e la moda di Francia e d'Europa.

Fino al 1835 la moda evolse relativamente poco. Poi, le spalle cominciarono a essere denudate e comparvero le scollature ampie coperte da leggeri tessuti dentellati, *canezous*; le maniche si strinsero, e si gonfiarono dalle spalle

all'avambraccio. Le gonne tornano a ingrandirsi (dopo una pausa segnata dall'impero napoleonico) appoggiandosi sulla crinolina, un'ampia struttura costituita da crine di cavallo intrecciato e lasciato indurire, fino a coprire le calzature. La pettinatura predominante è lo chignon intrecciato che sostituisce il nodo d'apollo.

La complessa costruzione degli abiti nel Settecento non consentiva che essi venissero puliti. Gli indumenti erano utilizzati fino al punto in cui diventavano inservibili. I ricchi se ne disfacevano donandoli alla propria servitù. Le donne appartenenti alle classi subalterne però, non erano «autorizzate» a vestire con gli abiti dei propri signori e questi vestiti venivano dunque modificati. Le stoffe pregiate ricavate e riutilizzate per i complementi di arredo. La pratica della dismissione degli abiti e della loro scomparsa spiega due cose: da un lato, quanto difficile possa essere oggi trovare un abito originale del XVIII secolo; dall'altro, più importante per il fine del nostro discorso, spiega il carattere profondamente identitario dei vestiti che non solo erano dei manufatti unici, ma avevano necessariamente un solo indossatore.

«*Un débat entre la soie et le drap*»⁸⁶

A partire dagli anni 40 dell'Ottocento, la moda in Francia subisce l'influenza inglese. La *silhouette* si semplifica: dall'abito da giorno vengono eliminati gli accessori troppo vistosi, le forme diventano essenziali e austere. Il busto stretto e curvato. Ma la vera rivoluzione compare nella scelta dei colori: il vestito è unito e i colori sono tenui o scuri. Le spalle coperte da uno scialle/cappotto dalle tinte chiare nascosto sotto un soprabito. I capelli vengono lasciati sciolti in boccoli sulle spalle. Per la sera, sono concessi ampi décolleté, merletti, fiori e gioielli. Il cappello, dapprima più largo, si stringe sempre più intorno al viso e lascia i capelli scivolare da sotto. Il suo interno spesso è decorato con merletti e motivi floreali. I vestiti sono talvolta aperti sul davanti. Gli stivaletti con i lacci cominciano a fare la loro comparsa. Il corsetto comprime il petto e lo appiattisce e al contempo slancia la forma. Per la sera le donne espongono generosamente petto e spalle. Dalla forma del corpo, data da questi vestiti, si avverte lo stilema di una donna fragile e misteriosa che i colori scuri rendono più cupa.

La moda maschile che si afferma in questi anni è destinata a perdurare senza soluzione di continuità fino ai nostri giorni. Sebbene indossato solo in circostanze diplomatiche, gli antesignani della marsina e del frac prendono le mosse

⁸⁶ «Un dibattito tra la seta e il panno», H. de Balzac, *Trattato della vita elegante*, in *Patologia della vita sociale*, introduzione di M. Bongiovanni Bertini, traduzione di Paolo Tortonese, Torino Bollati boranghieri, 1992. p. 19.

dagli anni 40 del XIX secolo. I capelli perdono progressivamente altezza, compare la cravatta, (illustrata da Balzac), i pantaloni sono ampi e arrivano a coprire i piedi, il corpo è ammantato dal gilet su cui si impone la marsina lunga. Numerosi sono i complementi: il bastone, il binocolo, l'orologio da taschino. Tutti accessori, per così dire sociali, che servono ad agevolare la passeggiata, la visione all'Opera, lo scandire del tempo che nulla ha più a che fare con il *loisir* cortese. Nel corso degli anni, si impongono i colori scuri, su tutti, il nero. ciò avviene per diverse ragioni.

Innanzitutto, per contrasto: se alla nobiltà appartenevano i materiali preziosi perché rari, i colori vivi perché cari (come la porpora che diventa appannaggio esclusivo dei principi e dei cardinali), i borghesi vestivano per necessità con tinte sobrie e stoffe semplici. Il nero si impose in opposizione e come negazione dei colori, simboli dell'ozio e della sontuosità aristocratica. Il nero divenne allora il segno politico di un nuovo ordine sociale e l'estinzione dei colori fu il segno di un nuovo ethos di classe fondato non più sul privilegio e sul sangue ma sul lavoro e il risparmio⁸⁷.

⁸⁷ Nell'*Etica protestante e lo spirito del capitalismo*, Max Weber aveva già osservato che la tendenza profonda verso l'uniformità della vita, che si manifesta come l'interesse del capitalismo per la standardizzazione della produzione, aveva il suo ideale fondamentale nel ripudio dell'idolatria e della creatura. Il ricorso a colori scuri, anodini, e l'obbligo sociale della morigeratezza nella cura del vestiario si ritrovano in una tradizione fermamente radicata nel paese del nord Europa, in cui il capitalismo, insieme al



fig.2⁸⁸

calvinismo, si sviluppò e che ebbe una notevole influenza sulla Francia post-rivoluzionaria.

⁸⁸ *Les modes parisiennes*, 1846, Gravure de mode n° 191. Collezione privata.

<http://www.photo.rmn.fr/cf/htm/CSearchZ.aspx?o=&Total=45&FP=1801328&E=2K1KTSJ7SME0N&SID=2K1KTSJ7SME0N&New=T&Pic=33&SubE=2C6NU091LZ24> Consultato il 17 marzo 2014.

Attraverso un decreto stabilito l'8 brumaio anno II (29 ottobre 1793), la Convenzione sancì una rottura capitale nelle abitudini vestimentarie dei francesi: «nessuna persona dell'uno e dell'altro sesso potrà costringere alcun cittadino o cittadina a vestirsi in un modo particolare, sotto pena di essere considerato e trattato come sospetto e perseguito come disturbatore della pace pubblica; ciascuno è libero di portare tale vestito o acconciatura del suo sesso come gli conviene»⁸⁹.

La rivoluzione trasformò in diritto, l'ordine dei segni gerarchici dell'abbigliamento e permise *de facto* una reale differenziazione sociale. Assieme ai segnali identitari rappresentati dai vestiti, se ne sviluppano altri, le pratiche sociali, ad esempio, i gusti culinari, turistici, il ricorso a un registro linguistico differenziante. Fra tutti, però, l'abbigliamento resta determinante per l'immediatezza della sua comunicazione. Gli attori sociali, allora, mettono in pratica, in una società diventata livellante e in cui l'identità sociale non è più percepibile immediatamente, dei simboli chiarificanti e più direttamente percettibili su cui fondare fenomeni di imitazione e distinzione.

La rivoluzione, sostiene Balzac in più di un'occasione, fu, come per la politica e per l'ordine sociale, un tempo di crisi

⁸⁹ *Décret relatif aux vêtements des personnes des deux sexes* 8 Brumaio, anno II in *Pasinomie, ou Collection complète des lois, décrets, arrêtés et règlements généraux qui peuvent être invoqués en Belgique*, tome 5, *lois françaises du 1 janvier 1793 ou 19 janvier 1794*, Bruxelles, librairie de jurisprudence de H. Tarleir, 1834, p. 534.

e di anarchia anche per le loro *toilette*⁹⁰⁹¹. Sotto l'Ancien Régime, ciascuna classe sociale aveva il suo vestito/costume; fin dall'abito si riconosceva il signore, il borghese, l'artigiano. Poi, i francesi divennero uguali; l'affermazione dell'uguaglianza dei diritti coincise con la diffusione dell'uguaglianza nelle loro toilette. L'abito non distingue più la loro condizione. Come si può riconoscersi, al centro di una tale uniformità? Da quale segno esteriore distinguere il rango di ciascun individuo? Gli individui e i gruppi sociali antepongono alla propria individualità, l'appartenenza sociale, di status, economica. Ciò che Goffman intendeva con «stigmati»⁹², in cui un certo individuo viene percepito come qualcuno di a-parte, nella preistoria della sociologia moderna era affidato all'analisi delle marche distintive date dal corpo.

Scienze dure e rappresentazione

La risposta che Balzac diede fu quella di un'interessante e acuta osservazione dei dettagli, della minuzie in cui potesse ancora esprimersi il valore individuale sopraffatto dal ricorso obbligato e cogente a un'uniformità esteriore.

⁹⁰ In appendice alla tesi riporto la mia traduzione di un articolo di H. de Balzac, *De la cravate, considérée en elle-meme et dans ses rapports avec la société et les individus*.

⁹¹ Qui costume vale sia *mise* che comportamento. In una parola è quello che Bourdieu definisce *habitus*. Nel sistema balzachiano l'esteriore corrisponde all'interiore. L'anarchia nasce, in età moderna, dall'interruzione di questa corrispondenza univoca.

⁹² E. Goffman, *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1963.

Ai trattati di fisiognomica ai quali Balzac, come i suoi contemporanei ricorse per cercare le cifre distintive del mondo sociale, egli si divertì a costruire un suo proprio sistema di osservazione. In uno scritto del 1830, il *Trattato della vita elegante*, un capitolo è dedicato, ad esempio, alla cravatta.

Il punto di partenza è l'indumento, ma si fa presto a vedere che esso è soltanto uno strumento per una classificazione sociale profonda e accuratamente fondata. «La cravatta è l'uomo», sostiene Balzac, «è attraverso di essa che l'uomo si manifesta e si rivela» e, se per il cappello, le scarpe, la marsina, il merito della confezione va tutto al sarto, la cravatta pone l'uomo solo con se stesso, «per la cravatta, voi non avete né aiuto né appoggio; voi siete abbandonati a voi stessi».⁹³ Da un lato, quindi, vi si esprime la capacità del fare il nodo, dall'altro il gusto nel portarlo e nello sceglierlo. Non è un caso che la cravatta unisca la testa al petto, disegni la silhouette ma soprattutto parta dall'organo di pensiero per giungere alla zona del corpo deputata alla rappresentazione.

Tre sono i tipi di cravatte e tre le categorie sociali.

La cravatta dritta, compassata, inamidata simmetrica con nodo lineare annuncia un uomo piatto, secco, egoista; la cravatta in mussolina con un nodo a rosetta, sbuffante e pretenzioso annuncia un *noticier*; la cravatta in battista, con un nodo abbastanza largo per lasciare alla testa la libertà dei suoi movimenti annuncia un poeta elegiaco.

⁹³ H. de Balzac, *De la cravate, considérée en elle-meme et dans ses rapports avec la société et les individus*, Le Dayly-Bul, La Louvière, 1976, p. 4.

Per quanto concerne le categorie sociali, la prima è quella affollata di uomini che portano la cravatta senza comprenderla, per inerzia, per conformarsi al costume vigente senza coscienza e di conseguenza senza intervenire, senza lasciare alcun diritto d'espressione con cui riempire lo scarto tra l'etichetta vigente e l'iniziativa personale. Costoro, incuranti, sono i prosecutori del XVIII secolo all'interno del XIX, anacronismi personificati o massificati.

I secondi sono coloro che cercano ispirazione ogni mattino nei giornali per sapere come vestirsi e cercano nella Gazzetta le idee di cui nutrire le loro giornate: come i mendicanti che vivono delle elemosine altrui. Infine, si collocano gli uomini solidi che comprendono la cravatta, ne hanno coscienza, non hanno modelli e sono essi stessi dei creatori.

La cravatta ben messa è uno dei tratti di genio che non si analizzano né si insegnano: si sentono e si ammirano.

All'immobile struttura sociale dell'Ancien Régime si sostituisce un apparato complesso costituito dallo stato e dell'anonimato del cittadino rispetto al riconoscibile suddito. La promozione sociale all'interno dello stato diventa rapida, l'ascesa sociale possibile, il verbo *Parvenir*⁹⁴

⁹⁴Definizione del verbo *Parvenir* secondo il *Trésor de la langue française, Dictionnaire de la langue du 20^{ème} siècle et du 19^{ème} siècle, tome XII*: il verbo indica uno spostamento nel tempo o nello spazio. Arrivare, venire fino a un punto determinato, spesso grazie a uno sforzo o malgrado delle difficoltà; il verbo indica una trasformazione, qualcuno *parveint* a qualche cosa. Infine, accedere a una condizione sociale importante, attendere la celebrità. Sinonimo di riuscire. In *Vendetta* di Balzac leggiamo «il ne tiendra qu'a toi de parvenir et

un *diktat*. L'ascesa della borghesia ha sparigliato le certezze dell'Ancien Régime per far spazio a una massa nuova, sconosciuta, anonima che viene lentamente a occupare posti di potere. Lo sconvolgimento post rivoluzionario è innanzitutto epistemologico, l'appartenenza sociale si è opacizzata e l'immediatezza identitaria non esiste più. Uno delle urgenze più fortemente sentite nel XIX secolo è quella di ricostruire legittimità e soprattutto intelligibilità a questo mostro amorfo che è diventato la società, in cui il segno non ha più un corrispondente nel significato⁹⁵, ma, soprattutto, darsi una risposta certa su cosa sia questa nuova società. Per trovarne le risposte, dagli anni 30 dell'Ottocento, vengono lanciate le prime inchieste che proliferano per tutto il secolo. La società viene monitorata, tenuta sotto controllo, osservata. Vengono istituiti i primi censimenti quinquennali, nel 1833 nasce, all'interno del ministero del commercio, il primo *Bureau de statistique générale de la France*⁹⁶ con il compito di indagare

d'avoir un palais à Paris». Nel *Littre*: elevarsi fino a una situazione sociale eminente. L'ascesa sociale, il cui significato viene assunto dal verbo *parvenir*, lo rende uno dei più significativi dal 1830 in poi. Con l'instaurazione della Monarchia di Luglio, l'ascesa per la classe borghese diventava possibile. Il *parvenir* è un verbo retto dalla proposizione *à*, indica dunque una direzione sempre verso l'alto piuttosto che un luogo o un tempo.

⁹⁵ A. Del Lungo, *Essais et Savoir*, Saint-Denis, PUV, 2007 p. 10.

⁹⁶ Non sarà indifferente osservare che la scienza del monitoraggio per eccellenza, ossia la statistica, nasca contemporaneamente al romanzo moderno. Ringrazio Guido Mazzoni per avermi inviato la sua relazione *I nomi propri e gli uomini medi. Romanzo, scienze umane, democrazia*, presentata nell'ambito del convegno annuale di Teoria e storia comparata della letteratura, tenutosi a Bologna dal 17 al 19

sull'andamento dei prezzi in agricoltura e sull'andamento delle industrie. Vi sono ispettori addetti all'osservazione dello stato di conservazione dei monumenti, medici ingaggiati per osservare lo stato di salute dei francesi in ogni dipartimento di Francia al fine di seguire il diffondersi delle epidemie. Anche le diocesi si preoccupano di controllare l'andamento delle pratiche religiose all'interno delle singole parrocchie. Un serissimo organo di controllo totale viene messo in atto.

Il 1836 è l'anno della pubblicazione di *De la prostitution dans la ville de Paris, considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration*, la grande inchiesta di Alexandre Parent du Châtlet, un medico, sulla prostituzione a Parigi. Quella di Parent du Châtlet è una delle prime opere di sociologia empirica⁹⁷, nata dopo otto anni di ricerche e inchieste, retta sui documenti degli archivi della polizia, su interviste dirette e su misurazioni statistiche. L'attività di igienista di Parent du Châtlet si lega quindi a un problema di ordine sociale. L'igiene pubblica è la sola forma concepibile di medicina di massa; la città deve essere resa sana per assicurare il benessere della popolazione.

Ora: lo scopo del suo scritto è innanzitutto quello di studiare un fenomeno che mina l'armonia del corpo sociale

dicembre 2014, la cui rilettura molto ha giovato alla sistematizzazione di alcune mie considerazioni relative al rapporto fra letteratura e «lettura del mondo».

⁹⁷Alain Cordin, *Introduzione a De la Prostitution dans la ville de Paris*, in Alexandre Parent-Duchâtelet, *La prostitution à Paris au XIX^e siècle*, a cura di Alain Corbin, «Points-Seuil Histoire», Paris, Seuil, 2008, p.11.

della città, l'opera di Parent du Châtlet non è sulla prostitute, bensì sulla prostituzione. La mercificazione del sesso, in effetti, e in generale la presenza stessa delle prostitute in città come portatrici di patologie, turbano sia l'etica dell'igienista che quella dell'uomo: la sanità è un concetto strettamente legato all'ordine sociale;. Per spiegare questo fenomeno egli si affida non solo al suo consolidato sapere scientifico ma anche alle analisi frenologiche e fisiognomiche. Un intero capitolo è dedicato alle diversità fisiche delle prostitute, alla loro provenienza «razziale», alle loro caratteristiche fisiologiche e somatiche, Parent du Châtlet, infatti, oltre a essere un igienista era al contempo membro della *société de frenologie de Paris*. Fin dal titolo, la questione sollevata da Parent du Châtlet è igienica, morale, amministrativa. Quello sollevato dalla prostituzione è un problema di ordine, prima ancora che di medicina, o, meglio, l'aspetto sanitario è contemplato nel controllo sociale.

È in questo stesso contesto, in cui nasce la sociologia empirica, che si situa la volontà di sapere dei romanzi ed è a questa ricerca di verità, al suo apparentamento col verosimile che si può ricercare la definitiva ascesa del Romanzo come genere letterario e il suo successo presso il pubblico dei lettori. Il romanzo compie solidifica la sua posizione di fronte a una critica, medici e confessori in testa, che ne avevano sempre e da sempre denunciato il pericolo, il vizio insito nella lettura capace di immergere gli avidi lettori in uno stato di sognante falsità, il rischio della pazzia, (come Don Chisciotte in seguito alla lettura di

romanzi cavallereschi), la propaggine della dissolutezza, la spinta verso la fornicazione e l'adulterio.

Ora, invece, i romanzieri diventano "alleati" della causa per il rinnovamento morale e sociale, al punto che una delle accuse più frequenti che sarà loro rivolta in seguito è di dichiarare verità troppo crude, esattamente l'opposto di quando si accusava di far diventare pazzi i lettori, lasciandoli a fantasticare e incedere sul pericoloso terreno della *delectatio morosa*.⁹⁸

Al romanzo può sicuramente essere attribuita nel XIX secolo una capacità di disvelamento del meccanismo sociale e una capacità di decriptare il codice sociale⁹⁹. Di più: il romanzo anticipa, e ne è consapevole, le scoperte che la medicina ipotizza. Non sempre ci prende ma la sicumera di Balzac in questi passi è quanto mai sorprendente. Nelle prime pagine di *Grandezza e decadenza di César Birotteau* Balzac scrive:

La paura è un sentimento per metà morboso, che eccita così violentemente la macchina umana, da portare immediatamente le sue facoltà al più alto grado di intensità e all'estremo di disorganizzazione. La fisiologia è rimasta per molto tempo incerta su questo fenomeno, che rovescia i suoi sistemi e manda all'aria le sue congetture, benché esso stesso non sia nient'altro che una folgorazione interiore, ma, come tutte le manifestazioni elettriche, bizzarra e capricciosa. Questa spiegazione diventerà

⁹⁸ W. Siti, *Il romanzo sotto accusa*, in *Il romanzo*, a cura di F. Moretti, Torino, Einaudi, 2001, vol. I, pp. 129-192.

⁹⁹ J. Lyon-Caen, *Le romancier, lecteur du social dans la France de la Monarchie de Juillet*, in *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n°24, 2002, pp. 15-32.

corrente il giorno in cui gli scienziati avranno riconosciuto la funzione determinante dell'elettricità nel pensiero umano.¹⁰⁰

Alle ipotesi sulla neurologia si aggiunge poi il ricorso alla frenologia, che tanto piede stava prendendo in Francia in qualità di scienza, ed è utilizzata per costruire le descrizioni fisiognomiche dei personaggi. Per lo stesso motivo, in una società opaca e, come detto poco fa, priva di qualsiasi semiotica da cui trarre la distinzione (non più i paramenti, non più le divise, non più le spade), ci si affida con certezza ai segni del corpo.

In un'edizione del 1847 di un libro sulla *explication de la tête*¹⁰¹, in luogo dell'indicazione della *maison d'edition*, nella prima pagina, si legge che è possibile trovare il libro *chez tous les marchands de nouveautés et a rue Christine, 2* a Parigi. L'edizione è vendibile singolarmente al prezzo di 1 franco e 75 centesimi con la testa in dotazione, o a 50 centesimi singolarmente. La frenologia viene adoperata e ha vasto seguito poiché è una disciplina nuova, *alla moda*, come tutte le novità, e il motore più potente del consumo, sostiene Miller, è «l'idea secondo cui nuovo significa migliore e, di conseguenza, indispensabile»¹⁰².

Rispetto all'utilizzo della fisiognomica per rendere conto dei tratti corporei dei personaggi letterari, il corpo di

¹⁰⁰H. de Balzac, *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau*, (1837), *Grandezza e decadenza di César Birotteau* Editori Internazionali Riuniti, Roma, 2013, p. 8.

¹⁰¹Victor A. de M., *Le caractère et la destinée d'une personne ou explication de la tête de phrénologie psychologique*, Paris, 1847.

¹⁰² M. Miller, *Au Bon Marché – Le consommateur apprivoisé*, (1981), Paris, Collin, 1987 p. 117.

Vautrin fornisce un esempio straordinario. Arrestato e condotto alla *Conciergerie*, nella seconda parte di *Splendori e miserie delle cortigiane*, Vautrin viene invitato da Camusot a togliersi la parrucca. Guardare il corpo nudo dell'ex forzato è il solo modo per riconoscerne la vera identità: «Jacques Collin porse il capo al cancelliere con una rassegnazione ammirevole; ma allora la sua testa priva di quell'ornamento fu orribile a vedersi»¹⁰³ e più avanti, «A un cenno del giudice, l'imputato fu spogliato completamente, anche della camicia; gli lasciarono indosso soltanto i pantaloni; e allora i presenti videro meravigliati un torso villosa di una forza ciclopica. Era l'Ercole Farnese di Napoli senza la sua colossale esagerazione. «A quali scopi la natura destina uomini dal fisico così possente ...?» disse il medico a Camusot. Infine Poirot lo riconosce dal «petto villosa».

In *Papà Goriot*, leggiamo la prima descrizione di Vautrin: «il quarantenne dai favoriti tinti [...] aveva le spalle larghe, il busto ben sviluppato, i muscoli rilevati, le mani grosse, quadrate dalle falangi molto marcate, con folli ciuffetti di peli di un rosso acceso. Il volto prematuramente rugoso, denunciava una durezza smentita dai modi blandi e affabili. La voce da basso, che si accordava con una ruvida gaiezza, non era sgradevole.»¹⁰⁴

«slacciò il panciotto mettendo in mostra un torace villosa come la schiena di un orso, coperto da un pelo fulvo che

¹⁰³ H. de Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, (1845), *Splendori e miserie delle cortigiane*, Milano, Garzanti, p. 344-346.

¹⁰⁴ H. de Balzac, *Le père Goriot*, (1834), *Papà Goriot*, Milano, Mondadori, Ed. a cura di M. Bongiovanni Bertini, 2010, p. 471.

suscitava un misto di disgusto e timore»¹⁰⁵ ; «Gli assestò un colpo violento che gli fece schizzare via la parrucca, rendendo alla testa di Vautrin il suo aspetto orribile. Con i capelli rosso mattone e corti, che conferivano loro un carattere spaventoso di forza mista ad astuzia, quella testa e quel volto, che armonizzavano con il busto, divennero evidenti come illuminati dalle fiamme dell'inferno. Tutti videro chiaro in Vautrin, il suo passato, il suo presente, il suo futuro, la sua spietata filosofia, il culto del proprio arbitrio, la superiorità che gli davano il cinismo dei suoi pensieri e delle sue azioni e la forza di un organismo capace di tutto.»¹⁰⁶

Ora, le parti del corpo prese in esame sono la testa, la schiena e il petto, le mani e infine i peli.

Cosa vuole comunicare Balzac? In parte lo suggerisce Camusot, ossia, il ruolo sociale di un individuo così tornito, il posto che la natura gli ha assegnato, il compito che assumerà nella società. Tutto è impresso nel corpo e nella fisionomia prima ancora che deciso o tracciato dalle sue azioni.

Della Porta, i cui studi sulla fisiognomica erano conosciuti in Francia fin dal XVII secolo, classifica in questo modo le caratteristiche possedute da Vautrin e descritte da Balzac: «il pelo rosso è segno che l'uomo è marcato dalla follia [...] Gli uomini di pelo rosso vanno ritenuti maligni, come dimostra la volpe. I peli sul ventre e sul petto sono segno

¹⁰⁵*Ivi*, p. 557.

¹⁰⁶ *Ivi*, p. 648.

che l'uomo fa orrore. [...] Le mani che sono coperte di molti peli denotano la lussuria.»¹⁰⁷

Lavater, molto influenzato dalle letture di Della Porta e sulla cui opera reggeva l'apparato della fisiognomica sosteneva che «la bellezza e la bruttezza del viso hanno uno stretto rapporto con la costituzione morale dell'uomo: quanto più egli è moralmente buono, tanto più sarà bello; quanto più è moralmente cattivo più è brutto.»¹⁰⁸

Nella sua *Teoria dell'andatura*¹⁰⁹, Balzac suggerisce che quando guardiamo un corpo e un volto, sono gli indizi più insignificanti a farsi carichi di senso. Quei *riens*, minuzie senza importanza, devono ricevere tutta la nostra attenzione perché è in essi che si racchiudono i segreti della fisionomia. Inoltre, all'osservazione va congiunta una sorta di divinazione, che consiste nella connessione tra il dettaglio e il suo significato: al segno esterno corrisponde una caratteristica interna. Il legame con l'interiorità è difficile da individuare poiché ciascun individuo è portato a dissimulare la propria natura coprendo e camuffando i propri dettagli esteriori. La fisionomia diventa allora l'unica a fornire risposte valide. Il volto mantiene su di sé la propria storia, ed è la superficie su cui si convogliano

¹⁰⁷ G. B. Della Porta, *La physionomie humaine*, (1586), Rouen, J. Et D. Barthelin, 1655, pp. 114-326-348. Ho scelto questa versione e non quella italiana perché era questa l'edizione cui si riferivano gli studiosi francesi di fisiognomica.

¹⁰⁸ J. K. Lavater, *L'art de connaître les hommes par la physionomie*, (1775-1778), Paris, Librairie médicale de Crochard, 1834, t.III, pp.284-285.

¹⁰⁹ H de Balzac, C.H., *Théorie de la démarche*, t. XXII.

tutte le varietà possibili di forme «in un'incondizionata unità di senso», secondo Simmel¹¹⁰.

La letteratura si modifica significativamente in questa sua corsa alla scoperta della società. Il romanzo indaga, parla del contemporaneo, della gente comune, della città e lo fa con i termini delle scienze, seguendone le evoluzioni, le scoperte, e facendole proprie. Ciò ne decreta il successo presso il pubblico ma anche l'accusa di nocività e immoralità. Il romanzo, scopre la società come oggetto di narrazione ma allo stesso tempo ne riesce a svelare il meccanismo di funzionamento; commuove, turba ma contribuisce alla costruzione, alla legittimazione e alla codificazione, delle emozioni.

Inchieste, controlli, ispezioni scientifiche, ma anche descrizioni, rivelazioni, spiegazioni letterarie. Parent du Châtlet assieme a Balzac. Né prima, né dopo. Essi vivono, assistono e descrivono la stessa società: l'inchiesta sui costumi delle prostitute per conoscere i numeri della prostituzione e classificare le prostitute, *Splendori e Miserie delle cortigiane* per conoscerne la vita. C'è in Balzac quello che Auerbach ha definito «realismo atmosferico»¹¹¹, esso stesso parte e prodotto di un momento storico determinato. Il romanzo che, come abbiamo osservato è accusato di dire verità troppo crude, di rappresentare il brutto, diventa lo specchio attraverso cui il lettore può vedere la società che lo circonda. Non si tratta però di pensare ai romanzi in

¹¹⁰ G. Simmel, *Die ästhetische Bedeutung des Gesichts* (1901), *Il significato estetico del volto*, in Id., *Il volto e il ritratto*. Saggi sull'arte, Il Mulino, Bologna, 1985, p. 44.

¹¹¹E. Auerbach, *Il realismo nella letteratura Occidentale*, op. cit., p. 244.

termini di mera fonte documentaristica, cosa che può risultare rischiosa e limitante, quanto piuttosto di pensare in termini più ampi, poggiare la visione delle scienze letterarie all'interno di un contesto vasto e ragionare in termini di paradigma. È sullo stesso paradigma, infatti, che si fondano sia le osservazioni e le descrizioni sociali di Balzac, sia gli interventi degli igienisti.

Il naturalismo, come corrente letteraria, la rappresentazione sociale che allo stesso tempo regge ed è retta dalla *Comédie Humaine* (dietro e dentro, poiché la presuppone e la presiede), si fonda su un modello scientifico solidissimo, quello delle scienze dure.

Il paradigma della modernità

Nel 1979 Carlo Ginzburg pubblica un articolo destinato a diventare foriero di idee. In *Spie*, Ginzburg definisce i tratti di quello che può essere definito il veritiero paradigma della modernità. Abbiamo già osservato quali cambiamenti, e di che portate essi fossero stati, avevano sconvolto la società post rivoluzionaria in cui vive Balzac. Sarà utile allora congiungere la rappresentazione del romanziere con l'analisi microstorica adoperata da Ginzburg.

Si parte da un assunto: l'emersione di un nuovo paradigma, che ho illustrato con l'esempio della "collaborazione" tra scienze dure, letteratura, e nascente

sociologia, la cui analisi consente di uscire dal dualismo oppositivo «razionale» «irrazionale».

Ciò che si verifica, con l'arte di Morelli, che molto influirà sulla formazione di Freud, è una presa di coscienza della necessità di osservare i dettagli per l'attribuzione delle opere d'arte: nasce «la proposta di un metodo interpretativo fondato sugli scarti, sui dati marginali, considerati come rivelatori»,¹¹² tanto che dall'asse Morelli, Freud, Doyle è possibile intravedere il modello della semiotica medica, e in senso più ampio scientifica. Che si tratti del lavoro condotto a partire da piccoli indizi per ricostruire una verità invisibile e sconosciuta, dell'osservazione dei dettagli per la rivelazione di un'identità artistica, o sui sintomi per giungere alla cura della malattia psichiatrica, per sua stessa natura nascosta e repressa, ciò che appare chiaro è che l'Ottocento vede affermarsi nelle scienze umane «un paradigma indiziario imperniato sulla semiotica»¹¹³. Il paradigma venatorio, caratterizzato dal suo essere fondato su un sapere che esalta la capacità di risalire da dati sperimentali apparentemente trascurabili a una realtà complessa non sperimentabile direttamente, i cui dati vengono sempre disposti dall'osservatore in modo tale da dar luogo a una sequenza narrativa, la cui formulazione più semplice potrebbe essere «qualcuno è passato di là» potrebbe essere

¹¹² C. Ginzburg, *Spie. Radici di un paradigma indiziario* in *Miti. Emblemi. Spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1992, p. 164.

¹¹³ *Ivi*, p. 165.

dunque alla base dello sviluppo del paradigma indiziario del XIX secolo.

Se durante il Settecento si assiste a una vera e propria offensiva culturale della borghesia che si appropriava attraverso *l'Encyclopédie* di tutto il sapere, artigiano, contadino che fosse, «codificandolo e contemporaneamente intensificandolo in un gigantesco processo di acculturazione, iniziato [...] dalla Controriforma»,¹¹⁴ il romanzo riuscì a offrirle una compensazione del rito di iniziazione, inteso come accesso all'esperienza in generale e proprio grazie alla scrittura letteraria il paradigma indiziario conobbe una nuova fortuna, poiché, sostiene Ginzburg, in una realtà divenuta «opaca, esistono zone privilegiate -spie, indizi- che consentono di decifrarla. Questa idea che costituisce il nocciolo del paradigma indiziario o semiotico, si è fatta strada negli ambiti conoscitivi più vari modellando in profondità le scienze umane».

Il segno acquista nel XIX secolo una sua specificità: quella di farsi chiave di accesso. Si tratta allora, e con Balzac l'esempio è lampante, di rendere visibili i segni dello spazio sociale o i sintomi di una malattia sociale, come propone Parent du Châtlet a proposito della prostituzione. La presenza del segno si fonda su una duplice formula: quella della sparizione, e quella della sostituzione. Specifichiamo: in luogo di una «narrazione» del sociale, chiara e distinguibile, si è imposto un feticcio sostitutivo che rimanda a essa attraverso la categoria dell'implicito. Lì

¹¹⁴C. Ginzburg, *Spie*, op. cit., p.181.

dove il vestito identificava il nobile e le sue maniere ne erano un ornamento, si è imposto il nero e la maniere sono rimaste l'unico tratto certo e distinguibile e che permette all'osservatore di identificarlo. Sostituzione, dunque, e assenza della narrazione esplicita. Su questo paradigma si fondano le scienze umane e sociali del XIX secolo.

All'assenza e alla sostituzione si legano due capacità: il segno deve essere percepito e rappresentato.

La fine dell'Ancien Régime ha portato con sé un capovolgimento di ordine socio-politico ed epistemologico che potenzia la funzione del segno. Senza arrivare a parlare di una totale trasparenza del segno prima della rivoluzione, è tuttavia chiaro che i segni, e in special modo i segni legati all'apparenza sociale e all'appartenenza di classe, tendano a opacizzarsi in un periodo di cambiamento perpetuo come quello rappresentato dai decenni post-rivoluzionari che hanno visto l'ascesa della borghesia e il trionfo dell'individuo che accede a un potere fino ad allora preclusogli, quello statale, che non si regge più sul diritto di nascita. È l'anonimo, che va al potere. Il patronimico perde importanza.

Determinare le identità assume allora un'importanza capitale, e l'esigenza è così urgente da pretendere come risposta la nascita di una serie di discipline (la fisiognomica, la frenologia, la psicologia) che pongono il segno al centro di una pratica ermeneutica, la quale, come rileva Del Lungo «prende le mosse da una visione

causalistica»¹¹⁵. Lo stesso atto della lettura viene a conformarsi nel XIX secolo e in seguito all'affermazione del paradigma indiziario come un graduale svelamento di senso, un percorso iniziatico volto all'impresa del deciframento dei segni. Il romanzo, come indicato da Auerbach, finisce allora col modificarsi e rinnovarsi proprio a partire dalla graduale acquisizione di centralità di questo realismo moderno serio e tragico.¹¹⁶

Come è possibile osservare in tutta l'Opera di Balzac il segno caratterizza i personaggi fino a costituirne delle tracce di individualità, fino a marcarne le loro identità singolari e al contempo classifica. Così risponde a una doppia funzione: definisce il particolare e lo ordina secondo delle caratteristiche semiotiche comuni così da determinare le identità collettive e la tipologia sociale. Ma di più: la letteratura acquista un nuovo senso quello pedagogico.

Nel suo insieme possiamo ritenere il XIX secolo come il secolo dell'indagine del sé e dell'identità. E questa ricerca stabilisce l'intreccio della letteratura e delle scienze sociali. La conoscenza è infatti racconto, risponde a un certo tipo di narrazione e attraverso di essa si propone, mettendo in atto tre assi: l'osservazione del corpo, l'introspezione psichica, il confronto del sé.

I trattati di medicina che connettono il fisco e la morale rappresentano una delle migliori rappresentazioni del

¹¹⁵ A. Del Lungo, *Temps du signe, signe du temps*, in A. Del Lungo, B. Lyon-Caen (Edit), *Le roman du signe*, Saint-Denis, PUV, 2007, p. 11.

¹¹⁶ E. Auerbach, *Mimesis, Il realismo nella letteratura Occidentale*, op. cit.

sentimento del tempo in cui la manifestazione pubblica delle emozioni cede gradualmente il posto alla costituzione del privato, un privato borghese e familiare come ce lo descrive Balzac nella prima parte della *Comédie Humaine*. L'invasione del privato è talmente profonda da investire perfino la vita intima dei francesi attraverso due pratiche: quella confessionale e quella medica.

Semplificando potremmo dire che al periodo rivoluzionario dell'esplosione del pathos, fa seguito il momento del ripiegamento su sé, che cede spazio all'auto-narrazione.

L'intimità, come già per la società di Antico Regime, viene ampiamente regolata attraverso *L'introduction à la vie dévote* di Francesco di Sales. La pratica del confessionale è interclassista e promuove la passività femminile. Al contempo però l'«ascolto del sé»,¹¹⁷ diventa una pratica fortemente incoraggiata dai medici che attraverso degli interrogatori dettagliati sulla vita erotica dei pazienti li inducono a un'inchiesta su se stessi. Dunque alla *quête* che vuole monitorare la società, fa eco una narrazione dell'intimo che risponde a una discesa dentro se stessi; ma, al contempo, si sviluppa una narrazione della società nel suo insieme e nella sua complessità che prende le mosse dal particolare, dall'estremamente piccolo, dal segno.

Lo statuto del segno acquisisce allora centralità nel cuore del XIX secolo poiché implica delle significazioni di ordine

¹¹⁷ A. Corbin, prefazione a D. Sangsue, J. E. Jackson, J. Rigoli, *Être et connaître au XIX siècle, littérature et sciences humaines*, Genève, Metropolis, 2006, p.14.

simbolico e metaforico e rimanda inoltre a una forma di implicito di cui si fa manifestazione.

Se Ginzburg aveva già reso manifesta l'importanza del segno e del dettaglio, resta da vedere come il segno si organizza nel romanzo del XIX secolo istituendo un nuovo ruolo per il genere. Il romanzo fa propria il procedimento deduttivo, e si concentra, la *Comédie Humaine* ne è un esempio magistrale, su quei dettagli che differenziano gli individui e identificano gli uomini.

Il ruolo del romanzo così ridisegnato dal segno implica di ripensare le identità singolari e al contempo di ripensare le classificazioni. Questo accade perché il romanzo per la prima volta si trova di fronte all'ascesa di una classe nuova che al contempo studia, rappresenta e a cui dà voce. Il segno sarà allora induttivo, poiché consiste nella capacità di «osservare e analizzare gli individui singolari rispetto alla loro classe, al proprio gruppo, alla propria specie» ma sarà anche deduttivo, poiché «si fonda sull'esame dei segni che identificano l'individuo della sua classe, che definiscono la sua identità individuale e che permettono infine di riclassificarlo *secondo un nuovo sistema di valori* che il romanzo formula, instaura e edifica»¹¹⁸.

Il segno allora sarà il vero detentore del destino individuale.

L'esempio di Vautrin è emblematico. Ritorniamo agli *Splendori e miserie delle Cortigiane*: interrogato alla *Conciergerie* Jaques Collin riesce a salvarsi perché sulla sua spalla non compaiono le tracce impresse sulla pelle dei

¹¹⁸ A. Del Lungo, *Le roman du signe*, op. cit. p.17

forzati (la pratica era sparita da poco) e ciò gli permette di continuare a celare la sua vera identità e farsi passare per Carlos Herrera anche durante il duro interrogatorio. Il *brouillage* dei segni è completo. Gli individui non sono più identificabili dalla società.

Questa è la più grande novità della modernità.

Occorre, alla luce di quanto detto, interrogarsi sul ruolo della fiction e del romanzo in generale all'interno del paradigma emergente fondato sul modello epistemologico indiziario senza dimenticare però che non essendo una scienza, la letteratura amplifica e moltiplica le accezioni di segno.

Così, il paradigma indiziario si articola in tre forme:

1. Il paradigma dell'inchiesta, in cui il SEGNO è la prova
2. Il paradigma divinatorio, in cui il SEGNO è un presagio
3. Il paradigma analogico, in cui il SEGNO è il dettaglio

Il paradigma analogico è disseminato nella *Comédie Humaine* e in generale si trova in tutto il romanzo realista e naturalista la cui poetica implica un mutamento strutturale nel ruolo della descrizione che diventa funzionale alla narrazione e non più «ornamentale»; essa diventa funzionale sia sul piano della narrazione degli eventi, sia nella messa in scena della narrazione del rapporto spazio/tempo e della sua referenzialità. La descrizione realista «funziona» con i dettagli. I dettagli significano. Ogni cosa ha valore di segno. Il dettaglio si trova così posto al centro di un'attività ermeneutica che permette al

romanziera – analista della società e storico dei costumi, secondo la concezione di Balzac, di ricostruire tutto per analogia a partire dal deciframento dei dati marginali intesi come scorie, frammenti, residui.

Per significare la follia di Gobseck, come indicato da Marx¹¹⁹, Balzac accumula oggetti a-funzionali, inerti e proprio per questo dettagli e segnali dello stato psichiatrico del vecchio usuraio:

Nella camera vicina a quella dove Gobsek era spirato, si trovavano pasticcini andati a male, una folla di commestibili di ogni genere e perfino frutti di mare, pesci che avevano fatto la muffa, e i cui diversi fetori per poco non mi asfissiarono. Dappertutto formicolavano vermi e insetti. Questi regali fatti da poco erano mischiati a scatole di ogni forma, a casse di tè, a balle di caffè.¹²⁰

Orlando negli *Oggetti desueti* parla di «un prezioso potenziale solo in parte retrocesso a natura; la dissoluzione è invece completa, e il logoro-realistico estremo».¹²¹ La paura di spendere del vecchio usuraio Gobseck è assurda dall'accumulazione insensata e furiosa che pare ricordare le ultime pagine del Mastro Don Gesualdo di Verga.

I dettagli, minutaglia di un mondo pregno di significazione di cui restano solo i «sintomi», diventano rivelatori tanto del mondo sociale che di quello privato al punto che il loro

¹¹⁹ F. Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: rovine, reliquie, rarità, robaccia*, Torino, Einaudi, 1994, p. 326.

¹²⁰ H. de Balzac, *La Comédie Humaine, Gobseck*, Paris, Gallimard, vol. II, 1951, p. 671.

¹²¹ F. Orlando, *Gli oggetti desueti*, p. 326.

significato nascosto coincide col significato dell'opera stessa.

Così inteso il dettaglio si trova *supersemantizzato*, caricato di significato, investito di un potere connotativo che ne fa il segno per eccellenza. Definiamo il segno come qualcosa che «sta per qualcos'altro»,¹²² considerato come unità discreta di significato che crea un sistema composto da un segnale, una referenza e un referente, che rinvia ad un contenuto, ma diventa anche una parte minuscola e l'unica visibile di un sistema più complesso e nascosto. Il dettaglio allora diventa il segno nella ricerca del tutto, nella ricerca della verità.

Ora: il genere romanzesco che si afferma nel XIX secolo come forma di conoscenza del mondo che integra ed elabora i codici culturali così come i dati scientifici del suo tempo, costituisce un laboratorio che tenta di elaborare un modello conoscitivo, che disseziona la società nuova e cerca di definirne i gruppi di appartenenza o di fissare le identità individuali e collettive.

L'umanità è una zoologia e il romanzo si costituisce allo stesso tempo come riflesso dell'organizzazione sociale e come risposta della società borghese di stabilire differenze tra gli esseri singolari per stabilirne l'identità. Il romanzo formula così una prima forma di resistenza all'opacità e di lettura della realtà attraverso la messa in atto in letteratura

¹²² Mardy S. Ireland definisce un significato come: Un'unità di qualcosa (p.e., una parola, un gesto) che può contenere significati ambigui/multipli in Mardy S. Ireland, *The Art of the Subject: Between Necessary Illusion and Speakable Desire in the Analytic Encounter*, Other Press, 2003, p. 13.

di quel paradigma indiziario con cui Ginzburg ha fatto cominciare la modernità: la Comédie Humaine allora mette in scena il paradigma della modernità.

Dall'Ancien Régime al regime capitalistico

L'*Ancien Régime*, come ho illustrato all'inizio di questo capitolo, cade sotto i colpi della rivoluzione francese cui fa seguito la rivoluzione industriale; esse portano rispettivamente a una prima, timida, forma, democratica all'Industrialismo. La distruzione dei dogmi, sentiti come tradizionali, cui aveva portato la rivoluzione francese non furono uguali per subitaneità e intensità drammatica nella rivoluzione industriale.

L'*Ancien Régime* si fondava, e senza soluzione di continuità fin dal medioevo, su rapporti di parentela, terra, classe sociale, comunità locale e monarchia¹²³ con la doppia cesura costituita dai due avvenimenti che hanno dato luogo alla modernità, ciò che si stabilisce dunque è un mutamento nella natura della comunità, una messa in discussione delle posizioni di potere, uno stravolgimento nella redistribuzione delle ricchezze e dei privilegi, l'emergere di un nuovo ruolo dell'individuo all'interno della società.

La cesura rappresentata dalle due rivoluzioni fu avvertita come una «catastrofe» dai contemporanei tanto da portare a una congiuntura tale da configurarsi come il più grande

¹²³ R. Nisbet, *The sociological tradition*, (1966), *La tradizione sociologica*, Firenze, La Nuova Italia, 1981, p. 31.

movimento intellettuale e sociale della successiva storia occidentale¹²⁴. Qui, nella modernità, fiorisce il pensiero sociologico, nato come risposta allo stimolo creato da questa condizione, di Marx, Tocqueville, Weber.

Marx scriveva nel *Manifesto* che l'industrialismo aveva annegato «le più celestiali estasi del fervore religioso, entusiasmo cavalleresco, sentimento filisteo, nelle acque ghiacciate dell'utile egoismo».¹²⁵ Quello che Balzac invece dimostra, ad esempio con Cèsar Birotteau è che i valori di cui Marx dichiara la morte in realtà, sono stati sostituiti: all'ethos cavalleresco, che Elias ha mostrato affermarsi in seguito alla ripulitura che i cavalieri hanno vissuto frequentando le corti, si sostituisce un nuovo tipo di onore, quello concernente il saldo dei propri debiti. Ma torneremo su questo punto nel prossimo capitolo.

Ciò che accomuna la visione sociale offerta da Balzac e quella di Marx all'interno dei suoi scritti è il respingimento in toto dei movimenti rivoluzionari, industriali o democratici che fossero: la severità con cui i conservatori attaccano questi movimenti è maggiore di quella dei socialisti. La veemenza di Balzac è stata spesso accomunata a quella di Marx ma esiste una differenza sostanziale tra i conservatori e i socialisti: i primi rifiutano in blocco la costituzione di una società massificata che ha attentato alla virtù superiore di una società cristiano feudale, come quella di *Ancien Régime*; i socialisti, invece, accettano i

¹²⁴ R. Nisbet, *La tradizione sociologica*, op. cit., p.33.

¹²⁵ K. Marx- F. Engels, *Manifesto of Communist party* in Lewis Feuer (a cura di), *Marx and Engels: basic writings on politics and philosophy*, Garden City, Doubleday Anchor Books, 1959, p. 9.

movimenti rivoluzionari e l'istituzione di una società fondata sui valori capitalistici e liberali poiché essa rappresenta il necessario momento di passaggio (sviluppo delle tecnologie, urbanesimo, struttura organizzativa della società), per l'affermazione e la formazione di una coscienza di classe capace di sovvertire l'ordine costituito.

La figura dello speculatore, del giocatore in borsa, addirittura i nuovi commerci sono avvertiti con pari minacce tanto dal socialista Marx quanto dal conservatore Balzac.

Quando Marx dice che «al posto dei nuovi bisogni, a soddisfare i quali bastavano i prodotti nazionali, subentrano bisogni nuovi, che per essere soddisfatti esigono i prodotti dei paesi e dei climi più lontani»,¹²⁶ non è difficile raffigurarsi l'illustrazione dell'*épicier*, descritta da Balzac come il campione della nuova società di classe.

Anche la diffidenza che essi provano nei confronti del capitale finanziario e industriale è dunque la stessa, ma anche in questo caso sussiste una differenza sostanziale: alla necessità con cui i socialisti vedono lo stato di cose presenti per la futura e palinogenetica affermazione del proletariato e l'eliminazione della proprietà privata, i conservatori oppongono il pensiero per cui l'esistenza stessa di una proprietà differente da quella terriera, garantita da ereditarietà e primogenitura, sia inaccettabile.

Infine, il terzo tema emergente è la centralità della città. L'urbanismo configurò allo stesso tempo uno degli

¹²⁶ Marx ed Engels, citato in F. Moretti, *Atlante del romanzo europeo 1880- 1900*, Torino, Einaudi, 1990, p. 175.

elementi centrali sia dalla rivoluzione industriale che della rivoluzione democratica. Se, infatti, la città comincia ad attirare masse di contadini che sperano nelle migliori condizioni di vita offerte da Parigi e si proletarizzano, allo stesso modo la rivoluzione francese ha spostato l'asse del potere dalla campagna o meglio, dalla provincia, verso Parigi. Così, anche in questo caso, l'antitesi socialisti/conservatori rispetto alla città si configura, da un lato, come un momento necessario che esalta il carattere «essenzialmente urbano del moderno pensiero radicale»;¹²⁷ dall'altro, il conservatorismo è essenzialmente rurale. Quando Balzac descrive l'impiegato di campagna e l'impiegato di città, l'esaltazione è tutta per il primo che asseconda, pur appartenendo alla macchina burocratica, i ritmi naturali del lavoro e dei pasti. Eppure la città costituisce un ventaglio di possibilità. La modernità in letteratura non ha scena più eloquente di Restignac e del suo: «Parigi a noi due».

Prima di illustrare l'avvento dello spazio narrativo nuovo che è costituito dalla città, sarà il caso di soffermarsi su uno dei frutti comuni cui hanno condotto le due rivoluzioni: l'esaltazione dell'individuo. Dovunque nella società occidentale a partire dal XIX secolo in poi con l'affermazione della società moderna si è unanimemente d'accordo nel considerare il processo di individualizzazione come uno dei segni distintivi e identificativi dei processi che seguirono le due rivoluzioni. Dovunque si assiste a una separazione degli individui dalle

¹²⁷ R. Nisbet. *La tradizione sociologica*, op. cit., p. 42.

strutture accomunanti come la chiesa, la casta, la comunità paesana, e in generale dei vincoli patriarcali. Questo nuovo tipo di società rende possibili tanto l'atomismo sociale e l'egoismo morale, quanto la libertà individuale e l'emancipazione; l'individuo è il solo erede dello sviluppo storico delle due rivoluzioni. Alla corporazione si sostituisce l'imprenditore, al crisma regale la legittimità statale, alla tradizione liturgica la ragione individuale, al suddito il cittadino. Al concetto di individuo se ne legano altri due: il sentimento di sradicamento e quello di massificazione.

Lo sradicamento riguarda i valori morali che tendono a secolarizzarsi e a rispondere sempre più al fine dell'utile. Il "prossimo" di ascendenza cristiana diventa l'"estraneo" di cui diffidare; ai valori del sistema patriarcale che poggiava su una visione incantata del mondo si sostituiscono i valori della razionalità e della scienza tecnica. L'intero spazio sociale della fiducia è stata alterata dall'oggettivazione, poiché i valori fiduciari atavici presente nelle società rurali si sono frammentati e localizzati. Lo spazio reale della città e quello narrativo di Balzac sono il mondo della «socializzazione secondaria».

Come ha osservato Simmel la natura dei rapporti di «conoscenza», ma sarebbe meglio dire di «confidenza», e «discrezione», si è modificata radicalmente: la città consente l'anonimato, la solitudine e la discrezione.¹²⁸

¹²⁸ G. Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben* (1903), *La metropoli e la vita dello spirito*, Milano, Armando, 1995.

Allora, dal punto di vista dell'azione narrata che cosa stabilisce all'interno della Comédie Humaine l'avvento della modernità e come viene rappresentata?

Cerchiamo di chiarirlo con un esempio.

Uno degli aspetti più evidenti presenti nelle *Illusioni Perdute* è la mancanza di *auctoritas* da parte degli adulti. Il sovvertimento rappresentato dall'affermazione del valore individuale sta a significare che nessuno viene rispettato o assume un ruolo da mentore perché più anziano. L'autorità che viene a Vautrin su Lucien de Rubempré è stata stabilita in seguito alla stipula di un contratto, oserei dire weberiano, e non si fonda certo sul carisma religioso (ciò accade soltanto all'inizio, quando si presenta sotto le spoglie di Carlos Herrera poiché Lucien appartiene al mondo della tradizione). Uno dei principi fondatori del *Bildungsroman* è che i rapporti più che ordinati in maniera gerarchica e in senso verticale, siano ordinati in maniera classista e in senso verticale eppure tutti possono interagire tra loro.

I rapporti di parentela e di amicizia che Lucien intrattiene con David Séchard, non sono gli stessi che egli intrattiene con d'Artez. Certo, Lucien muta nel senso di una progressiva corruzione dei suoi valori in seguito al mulinio cui lo sottopone la città. Come ha osservato Moretti, «non appena arrivati in città, gli eroi del *Bildungsroman* smettono di colpo di essere figli e diventano giovani»¹²⁹ che spesso le dinamiche sociali della città pongono in competizione per

¹²⁹ F. Moretti, *Atlante del romanzo europeo*, op. cit. p. 69.

accedere alle stesse, poche, risorse che si condensano tutte nella riuscita, nell'ormai noto verbo *parvenir*.

La città consente una narrazione molto più complessa: i personaggi sono numerosi, gli spazi sociali rappresentati interclassisti, e perfino il carattere di Lucien si modifica nel suo spostamento dalla campagna alla città, fino a assumere una doppia identità, marchiata nella scelta del cognome de Rubempré in sostituzione del paterno Chardon, finisce così per incarnare il dualismo tradizione modernità, città e campagna in cui la divisione del lavoro è netta come la vita di Lucien Chardon de Rubempé: alla campagna la produzione alla città il consumo. *Illusioni perdute* si apre con una dettagliatissima e ricca descrizione delle tecniche adoperate nella stamperia che si protrae per molte pagine. Per contro, l'arrivo di Lucien a Parigi viene subito descritto «lo splendore dei negozi l'imponenza degli edifici, l'andirivieni delle carrozze, [...] giovani dall'aria felice e leggera [...] donne vestite divinamente e di divina bellezza.»

Parigi rappresenta la quintessenza del desiderio, un enorme fabbrica di voglie.

Con una felice espressione Moretti ha definito quello Balzachiano come «romanzo della complessità»¹³⁰ che si fonda sulla varietà sociale dei suoi intrecci e sulla presenza di tutte le classi sociali ma facendo attenzione all'idea che ogni classe produca la sua storia.

La grande novità della narrazione di Balzac, effettivamente presente in tutti gli aspetti della *Comédie Humaine*, è che le

¹³⁰ *Ivi*, op. cit., p. 110.

storie non sono più binarie ma diventano, Moretti dice, triangolari ma si potrebbe parlare di poligono, per restare nella metafora delle forme geometriche. Non è soltanto la società a essere chiamata in causa; la stessa società è retta dalla storia. Non vi è solo la *Sovradeterminazione sociale*, vi è l'intera teoria del conflitto in atto.

E se una narrazione complessa è possibile, ed è possibile solo dal 1830 in poi, ciò si deve al tipo di società e, ancora una volta, al paradigma, in cui la narrazione è immersa.

La città, che ispira il romanzo urbano, è una delle novità tematiche della narrativa di Balzac, poiché è la città il luogo della trasformazione e del cambiamento.

Ma la città ha le sue regole: ad ogni spazio la sua classe, a ciascun quartiere i suoi abitanti. Appartenenza, dunque, identificazione, ma anche differenziazione ed esclusione. Tutta la narrazione Balzachiana si fonda sul pathos del lettore. In *Illusioni perdute* siamo in apprensione per la riuscita sociale di Lucien. Il salto di classe è lo scopo, le avventure non sono altro che lo stratagemma, l'eroe errante del romanzo classico e *Ancien Régime* si è trasformato in uno scalatore sociale, niente di più. Il romanzo comincia allora veramente a rappresentare i desideri e le preoccupazioni della vita.

Parigi allora si costituisce come campo di battaglia, come luogo in cui l'avventura necessaria all'eroe eccezionale, diventa possibile per l'uomo comune e storicamente determinato.

Nessuno dei personaggi sarà più lo stesso dopo Parigi, un ingranaggio che forma e deforma. È la città che rende

possibile e anzi necessario per la sopravvivenza, l'idea del compromesso, della discesa negli inferi della degradazione dei valori genuini e provinciali. Se non vi fosse il compromesso, cioè, come aveva già osservato Luckács, l'azione degradate dell'eroe epico, se non vi fosse il movimento infernale, non vi sarebbe narrazione: la commedia degli uomini, in opposizione a quella divina, non sarebbe possibile.

Peints par eux-mêmes: un'enciclopedia dei Francesi

Tra il 1840 e 1842, negli stessi anni in cui Balzac scrive quella che è destinata a diventare la Comédie Humaine, venduta in volumi e in *livraison*¹³¹, furono dati alle stampe

¹³¹ La pubblicazione della Comédie Humaine avvenne presso la stamperia Furne, Dubochet e Cie, Hetzel e Paulin, in quella che comunemente viene definita semplicemente edizione «Furne». Questa è stata la sola edizione controllata e licenziata da Balzac e la sola circolante durante la sua vita. L'edizione «Furne» è costituita da 16 volumi in formato un ottavo, comparsi tra il 25 giugno 1842 (data della messa in vendita del primo volume) e l'agosto del 1846, in cui furono messi in vendita i volumi 12, 14, 15, 16, cui se ne aggiunse un diciassettesimo nel novembre 1848. Balzac unì sotto il nome di Comédie Humaine, rifacendosi per un'analogia, a me pare non sufficientemente indagata, alla Divina Commedia di Dante, l'insieme dei suoi scritti antecedenti (fatto salvo i trattati) e sistematizzarli all'interno della nuova edizione. Ne consegue che la ripartizione non fu cronologica in seguito alla data di edizione, ma in base alla coerenza storico-narrativa. La vendita dell'edizione «Furne», la sola che comparve quando Balzac era in vita, avvenne sia in seguito a sottoscrizione che al dettaglio, sia in «livraison», ossia per fascicoli

gli 8 volumi de *Les Français peints par eux-mêmes*. Tale progetto editoriale, il titolo stesso lo suggerisce, è una straordinaria enciclopedia di individui come tipi sociali che merita di essere illustrata sia per l'innovazione del progetto, sia per la partecipazione di Balzac alla stesura di alcune rappresentazioni sociali, composte, come ho anticipato, in contemporanea al vasto corpus della *Comédie Humaine* e che egli utilizzò per le descrizioni dei suoi personaggi, sia per comprendere meglio quando il paradigma delle scienze dure fosse penetrato nella letteratura al punto da creare delle vere e proprie classificazioni.

Occorre innanzitutto dire della ripartizione degli otto volumi, di cui cinque dedicati a Parigi e tre alla Provincia. L'insieme dei volumi si proponeva di mostrare un affresco della società contemporanea e aveva lo scopo di porsi come la più importante realizzazione della letteratura fisiognomica, in piena moda. La particolarità di questa raccolta di contributi sui francesi è che il ricorso al realismo è tale da prevedere un'illustrazione per ciascuna

separati, pubblicati in uscita settimanali o raggruppati in volumi contenenti 10 «livraisons». La sottoscrizione fu lanciata il 10 aprile 1842 in seguito a un prospetto in cui si annunciava un'edizione in 12 volumi del costo di 5 franchi. Le *livraisons*, invece, costavano 0,50 franchi. In totale furono pubblicati 16 volumi e 160 *livraisons*. L'edizione «Furze» si caratterizza per essere «un'edizione di lusso a buon mercato», così si definiva in copertina, che ebbe una tiratura di 3000 esemplari; ciò permise di abbattere i costi (parliamo di numeri straordinari per l'epoca) e di mettere in volume scritti per lo più già pubblicati con un esiguo numero di inediti.

descrizione. La descrizione, di natura letteraria e sociale, dunque, si accompagna di un'immagine come in ogni trattato di entomologia che si rispetti. La vista, la percezione visiva del narrato assume un ruolo centrale, perché è la verità sociale a essere presentata secondo l'editore e i compositori di ogni "voce" dei volumi. La descrizione viene per la prima volta divisa per «tipi», per la prima volta si ricorre a questa formula che anticipa Weber e la sua formulazione dell'idealtipo del 1922. Da qui in poi l'eroe/tipo, diventa il campione rappresentativo dei romanzi di Balzac, ma anche di Hugo e Zola, il quale definirà molti dei suoi scritti degli «studi», nonostante la *inventio* narrativa ci consenta di definirli romanzi a tutti gli effetti, come per *Les employés*. La struttura di ciascuna tipizzazione prevede una tripartizione: *type, tête de page, cul-de-lampe*, ciò mette in rilievo l'importanza della rappresentazione visiva di ciascun tipo sociale poiché quello che interessava fare era costruire una pedagogia dell'immagine, creare una immediata riconoscibilità del tipo sociale attraverso i suoi tratti esteriori o i suoi indumenti. In tale senso, l'opera si presenta come un manuale di orientamento alla lettura dei tipi sociali. Ciò favoriva lo sviluppo delle capacità di osservazione e acuiva lo sguardo dei lettori e giunge a instaurare un nuovo linguaggio visuale, destinato al pubblico della classe media e al pubblico popolare.¹³²

¹³² Come è possibile stabilire dalle sottoscrizioni firmate per la vendita delle *livraisons*.

La scheda col «tipo» che viene illustrato è staccabile dal fascicolo consegnato in *livraison*; esso è una categoria di immagine indipendente dal libro. Il libro illustrato si offre al lettore/spettatore/fisiognomo.

La novità delle *gravure* con cui vengono presentati i «tipi» consiste nel fatto di mostrare un *hic et nunc* e non una documentazione storica, come ci si attenderebbe. L'interesse per i francesi è tutto su loro stessi e sulla loro presenza nella pagina. Vogliono essere raccontati, comprano lo specchio in cui sono stati riflessi. La vita e l'ordinario sono la scena, l'uomo in generale è il protagonista. L'eccezionalità risiede nel quotidiano, o meglio, essa si è frantumata in una serie di individui particolari e al contempo comuni. Il re¹³³ è nient'altro che un borghese, «abbigliato da borghese, porta il vestito, il cilindro¹³⁴ e il celebre «riflard»¹³⁵. Il nero, l'abbiamo visto, si

¹³³ Il re viene descritto da Jules Janin, nel V volume dell'opera.

¹³⁴ *haut-de-forme* nel testo originale. Il cilindro compare all'incirca nel 1810, da semplice novità nella moda finisce presto con l'affermarsi come simbolo della condizione sociale dell'uomo borghese nel XIX secolo. Conferisce eleganza all'abito maschile in ragione della sua altezza e della sua imponenza poiché finisce con l'aumentare la statura e snellire la forma. Portare un cilindro era simbolo di rispettabilità, ricchezza, dignità, e di appartenenza a un rango sociale elevato. La presenza del cilindro sulle teste borghesi e degli alti finanziari è così penetrata nell'immaginario comune che quando in una scena cardine del film *Mary Poppins* (1964) di Robert Stevenson, il padre di famiglia George Banks viene licenziato davanti all'intero consiglio di amministrazione della sua banca, il cilindro gli viene sfondato con un pugno in segno di disprezzo e di cacciata dall'eden dei finanziari alto borghesi.

impone, poiché si è imposta la borghesia finanziaria. Nel capitolo conclusivo dell'opera, Courmer, il curatore scrive: «Tutte le classi della società sono state esplorate, i saloni più eleganti, le bettole più sudice, i più nobili sentimenti della nazionalità, i più luridi istinti del vizio, le più toccanti emozioni del cuore, i più spaventosi eccessi della dissoluzione, tutto è stato sondato»¹³⁶.

L'opera *Les français peints par eux-mêmes* e le varie fisiologie pubblicate in questi anni, hanno una doppia finalità: innanzitutto formulare i codici di postura, di abitudini, di maniere di essere e di essere in società, che possano consentire, malgrado tutto, malgrado il nero, di riconoscere a colpo d'occhio e con assoluta sicurezza i «tipi» che si incontrano per strada. Una volta diffuso, questo manuale di decodifica, adattato ai costumi della grande città, può finalmente indicare l'arte di essere questo o quel personaggio e soprattutto l'arte di identificarlo. In ciò consiste anche la difficoltà di vivere in città rispetto al mondo chiuso e arretrato della provincia, dove, nonostante tutto, e con ammirazione del Balzac legittimista, resistono ancora, arroccati sui loro blasoni, tracce di quel mondo aristocratico ormai perduto per sempre.

Si tratta, in effetti, di convenire su un linguaggio, dopo averlo reso palese, che è quello comune della vita moderna.

¹³⁵ S. Le Man e L. Abélès, *Les Français peints par eux-mêmes. Panorama social du XIX siècle* Paris, (Catalogue de l'exposition), Réunion des Musées Nationaux, 1993, p.19.

¹³⁶ L. Curmer, *Conclusion*, de *Les Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, Paris, Curmer, Voll. I-VIII, 1840- 1842, p.457.

Come osservato da Ségolène Le Men, la fisiognomica, la frenologia e la fisiologia hanno in comune la capacità di trasporre nel dominio dell'esperienza quotidiana le pratiche semiologiche della medicina, e di proporre al grande pubblico una sorta di scienza della mondanità. In tal senso si tratta di una doppia rivoluzione propria del paradigma moderno: avvicinare la medicina al dominio dell'utile, volgarizzandola, e attribuirle uno statuto iper-scientista e determinista. Dal suo canto la medicina moderna fonda le sue scoperte su un metodo di tipo induttivo che parte dall'osservazione dei pazienti per coglierne i segni clinici attraverso raffronti e classificazioni. Un esempio su tutti è la nascita della frenologia di Gall che si fondava sullo studio e poi sulla comparazione dei crani dei criminali. Sulle intuizioni della medicina moderna si formano allora i «tipi», come agglomerati di segni e di sintomi che partono proprio dalla generalizzazione ottenuta dai casi reali. La letteratura fisiologica, dal suo canto nasce dall'accumulazione dello studio dei «casi» durante la loro vita sociale che vengono presentati e tipizzati.

L'altra referenza scientifica della letteratura fisiognomica, vale a dire la tendenza a descrittiva e classificatoria, è mutuata dalle scienze naturali e dalla storia naturale. Quando nell'*Avant-Propos* alla *Comédie Humaine* Balzac parla di «classi» e «specie» egli guarda alla storia naturale di Buffon e sostiene la teoria dell'"Unità di composizione", teorizzata da Geoffroy Saint-Hilaire contro Cuvier, pur senza entrare troppo nel merito della questione. Allo

scrittore che sceglie di dedicarsi alla stesura dei «tipi», la Storia Naturale fornisce non soltanto una prosa in cui esprimersi, ma più in generale un metodo descrittivo secondo il principio per cui *nomen omen est*. Il modello prosastico e narrativo della medicina e delle scienze naturali implicano entrambe l'alleanza del testo con l'immagine, stimolando la funzione visiva, poiché le analisi portano tutte sui segni esteriori distintivi percepibili dall'osservazione. Come ha detto Buffon, l'illustrazione si fa parte dell' *exposé* scientifico. La conseguenza immediata ci riporta nuovamente alla costruzione del paradigma: da un lato, infatti, la scrittura è l'immagine diventano dipendenti e più in generale potremmo dire che la fiction cede posto alla rappresentazione del reale; dall'altro, e qui giungiamo al ruolo del lettore, questa letteratura assume valore di scientificità, sottolineato dalla *mise en abyme* delle edizioni. L'ironia che talvolta accompagna le minuziose classificazioni dei tipi umani non mina la serietà della ricerca. Anzi, pare ribadisca il corollario del determinismo secondo cui nulla può uscire dalla sua «specie», proibendo la mobilità sociale e guardando con malcelata nostalgia alla società dei tre ordini.

Di questa letteratura oltre al determinismo, già analizzato, colpisce la viscerale appartenenza del tipo all'ambiente, all'*habitat*, per usare i termini mutuati dalla storia naturale. Il «tipo» appartiene esattamente al suo milieu, alla sua strada, al suo angolo della città. Così Henry Monnier arriva a disegnare gli idealtipi che abitano i quartieri della

Chausseé-d'Antin, del Marais, dei Fauburgs.¹³⁷ Le illustrazioni vanno a far parte di quel Panorama della città pubblicato poi nell' *Illustration*, in cui le figure dei passanti appartengono ai *boulevards* che vengono percorsi. Anzi, esse identificano il boulevard a colpo d'acqua e formano il panorama, tanto che Benjamin parla di una «letteratura panoramica», in cui «il rivestimento aneddótico corrisponde alla figure plastiche situate in primo piano nei panorami, al punto che la ricchezza della loro informazione gioca per così dire il ruolo della vasta prospettiva che si dispiega sullo fondo».¹³⁸

La corrispondenza tra individuo e *milieu* è tanto più decisiva se si considera che già all'interno del primo volume, dedicato ai parigini, si avvertiva l'esigenza di colmare le lacune descrittive della provincia, poiché, «se è interessante di far conoscere le originalità che ciascuna posizione sociale imprime agli individui che vi sono fissati, è curioso anche riprodurre l'aspetto di ciascuna della nostre province, oggi che i tratti caratteristici, le diverse lingue, gli accenti addirittura, sono minacciati di essere cancellati dall'avanzata della civilizzazione e dagli spostamenti che i cammini di ferro favoriscono inevitabilmente».¹³⁹ Particolare spazio è destinato agli

¹³⁷ Penso in particolare alle illustrazioni di H. Monnier, della serie *Rencontres Parisiennes*, conservati presso il Museo Carnevlet di Parigi, G910-G911.

¹³⁸ W. Benjamin, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* (Francfort-sur-le-Main, 1955), préface et traduction de Jean Lacoste, Paris, Payot, 1982, p.55.(Traduzione dal francese mia).

¹³⁹ H. de Balzac, C.H. *Correspondance*, t. IV, n° 1698, pp. 33-37.

operai della provincia che viene dipinta come, monotona, arretrata, legata alle ripetizioni degli avvenimenti. Uno spazio fuori dal tempo civilizzato in cui muore ogni entusiasmo individuale, ogni aspirazione personale, sostituito ineluttabilmente dalla generale inettitudine. Balzac attribuisce il trionfo della mediocrità provinciale alla tirannia che Parigi esercita su tutta la Francia. La seconda parte de *Les Français* è interessante perché vede l'emergere di un nuovo tipo di lavoratore: l'operaio che, lungi dall'essere caricaturato o descritto in termini pittoreschi, viene avvertito come il «tipo» nuovo e risponde della industrializzazione nascente¹⁴⁰. La provincia, e i suoi abitanti, sono gli ultimi sudditi, sostituiti a Parigi dai cittadini.

La partecipazione di Balzac al progetto de *Les Français* non è stata anodina nell'ambito della costruzione della *Comédie Humaine*¹⁴¹.

Potenza mimetica della Comédie Humaine

Le scene balzachiane della *Comédie Humaine* per la loro potenza mimetica corrispondono a ciò che Aristotele ha definito «rappresentazione» poiché offrono un modello drammatico dell'azione umana. La *Comédie Humaine* è un

¹⁴⁰ Per una ricognizione della Parigi operaia, si segnala il libro di M. Gribaudi, *Paris ville ouvrière. Une histoire occultée (1789-1848)*, Paris, La Découverte, 2014.

¹⁴¹ S. Le Men, «La «littérature panoramique» dans la genèse de «La Comédie humaine»: Balzac et «Les français peints par eux-mêmes», in *L'Année balzacienne* 1/ 2002 (n° 3), p. 73-100.

tipo di costruzione iperarticolata che tende a illuminare la complessità essenziale del mondo, di un unicum che resterebbe altrimenti inspiegato perché inesplorato. In questa forza consiste la capacità di testimonianza e verosimiglianza dell'opera. Il romanzo con Balzac consiste a ipernutrire l'intelligibilità del reale. Egli anima il fatto fictionale con delle leggi del reale e della sua produzione. La teatralità dell'opera balzachiana però va oltre la semplice concorrenza del teatro con la prosa. Oltre all'aspetto di messa in scena, Balzac spiega i meccanismi sociali, le leggi umane che danno vita alle azioni, all'estrema ratio posta dietro le scelte del singolo che paiono sempre o ordinarsi in base al desiderio o determinate socialmente.

La funzione della mimesis è di produrre una spiegazione che risiede nelle cose stesse per la sola forza del genere drammatico insito nel reale, che equivale a dire «imito dunque spiego». L'analitica è una qualità insita nel colpo d'occhio balzachiano, che riesce a conferire alla concretezza di ciascun oggetto, di ciascun segno, di ogni nuance un valore semiotico: il valore del segno. L'analitica di Balzac è allo stesso tempo un valore di sintesi e di frantumazione delle cose, di convergenza e ripartizione divergente. La presentazione frammentaria dell'indizio è tenuta insieme dalla lettura evidente che Balzac rende possibile attraverso il suo ricorso all'aforisma. Ciò che costituisce a un tempo la forza drammatica e mimetica della fiction balzachiana è l'importanza del dettaglio. È attraverso il dettaglio che si rende possibile «ricostruire le nazioni o gli individui in

tutta la verità delle loro abitudini, a partire da ciò che resta dei loro monumenti pubblici o attraverso l'esame delle loro reliquie domestiche»¹⁴².

L'idealtipo petit-bougeois : l'épicier

«Ai miei occhi, scrive Balzac, lo speziale, la cui onnipotenza non è più vecchia di un secolo, è una delle più belle espressioni della società moderna»¹⁴³. L'ascesa dello speziale è particolare perché, da un lato, incarna la borghesia commerciale che è «salita», dall'altro, è soprattutto una borghesia impegnata nel commercio con le colonie. L'ascesa dello speziale è strettamente legata al cambio di gusto che si ha nella cucina francese.

Egli rappresenta l'accumulo delle merci, e per antonomasia la reale esistenza di nuovi desideri, di tutti gli «eccessi che distinguono la società moderna dalle società antiche alle quali l'acquavite, il tabacco, il tè, lo zucchero erano sconosciute». Nella sua boutique esistono tre tipi di merci per ciascun bisogno: caffè, cioccolato, tabacco, la conclusione di tutti i pericoli reali; candele, olii e bugie fonti di tutte le luci; il sale, il pepe il moscato che compongono la retorica della cucina; il riso, i fagioli e la pasta, necessari a tutte le alimentazioni razionali; lo zucchero gli sciroppi e la confettura, senza i quali la vita sarebbe più amara. I formaggi, le prugne secche i

¹⁴² H. de Balzac, C. H., *La recherche de l'absolu*, vol. X, p.657.

¹⁴³ H. de Balzac, *Les français peints par eux-mêmes*, a cura di B. Vincent, Paris, Paragon, 2001, p.11.

*mendiants*¹⁴⁴ che, secondo Brillant-Savarin¹⁴⁵, danno al dessert la sua fisionomia.

Chi è lo speciale? Un buon marito, un buon padre di famiglia, un uomo necessario perché dispone, e soprattutto vende, di tutto. Quest'uomo è la «civilizzazione in boutique», a dire la quintessenza della merce, della medietà, della mediocrità. Senza slancio, senza passioni, prodigo di rimedi. Ascoltatore dei desideri medi. Egli è l'alfa e l'omega del nostro stato sociale, egli è la vita «distribuita in cassette, insacchetti, in bottiglie». E dal punto di vista politico egli rimpiange il tempo dell'imperatore, «Voi lo riconoscerete, nonostante tutte le sue dissimulazioni dalla sua fraseologia, dalle sue opinioni.»¹⁴⁶ Dal punto di vista religioso è estremamente repressibili. Balzac aggiunge che «le canzoni di Béranger sono il suo Vangelo».¹⁴⁷

La descrizione che Balzac ci offre non è soltanto quella di un uomo, ma è quella dell'idealtipo-speziale che a sua volta assume i tratti idealtipici della piccola borghesia.

E più avanti Balzac prosegue:

Andate con una vettura pubblica a Meaux, Melun, Orléans; vi ritroverete di fronte un uomo ben vestito che lancia su di voi uno sguardo di sfida: vi perdetevi in congetture su questo tipo,

¹⁴⁴ Letteralmente «mendicanti». Sono dei cioccolatini sui quali sono fissati una noce, un pistacchio, un acino di uva passa e una mandorla che rappresentano i quattro ordini mendicanti: domenicani, francescani, carmelitani e agostiniani.

¹⁴⁵ J. A. Brillat-Savarin, *Physiologie du goût*, (1825), Paris, De Gonet, 1848.

¹⁴⁶ H. de Balzac, *Les français peints par eux-mêmes*, op. cit., p.20.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

all'inizio taciturno. È un procuratore? È un nuovo pari di Francia? È un burocrate? Una donna sofferente dice di non essersi ancora rimessa dal colera. La conversazione si infiamma. Lo sconosciuto prende la parola. – *Môsieu* ... tutto è detto. Lo speciale si dichiara.¹⁴⁸

La piccola borghesia *montante* dunque, ha per Balzac non solo una fisionomia specifica, un *habitus* definito ma giunge ad avere una linguistica sua propria, o, meglio si dota di una fonologia che la determina nel suo stato sociale: lo speciale ha trovato il suo «trionfante *Môsieu*»; non pronuncia né Monsieur che gli pare affettato, né *m'sieu* che gli pare sprezzante. Il suo *Môsieu* si pone tra il rispetto e la protezione, «esprime la sua considerazione e conferisce alla sua persona un sapore meraviglioso». Quella che Balzac registra è esattamente la prosa della *medietas*. Distinzione dal volgo ma costante ricerca di tutele presso coloro che appartengono alla sfera sociale a lui superiore. E nel caso in cui lo speciale non si dichiarasse per il suo registro linguistico, si renderà riconoscibile dalla sua maniera di soffiarsi il naso:

Mette un angolo del fazzoletto tra le labbra, lo solleva al centro con un movimento di altalena, si impugna magistralmente il naso, e suona una fanfara da rendere gelosa una tromba.

Il figlio dello speciale a riprova del moto ascensionale a cui si sottopone la piccola borghesia e che appartiene ai tempi moderni, secondo Balzac, «diventa notaio o procuratore,

¹⁴⁸ *Ibidem*.

mai né pittore, né giornalista». Quindi lo speciale imita, durante la sua vita e prima di tradirsi per le sue abitudini o la sua conversazione asservita, la classe in cui la generazione successiva alla sua apparterrà, o meglio, approderà.

I Cerchi nella Parigi di Balzac

Secondo Balzac la società parigina si suddivide in sei classi cui corrispondono altrettanti ruoli sociali. Anzi, Balzac parla di «Cerchi»: difficile non vedervi un chiaro richiamo all'inferno dantesco che per lo scrittore sarebbe rappresentata da quella fucina mostruosa che è Parigi. Prima di descriverli, occorre forse ricordare le due regole in forma di domanda, che presiedono la Comédie Humaine e in generale la società francese: -cosa vogliono i francesi? Oro e piacere. -Chi domina in questo paese senza leggi morali, senza fede, senza sentimento ma dal quale partono e in cui si riversano tutti i sentimenti, tutte le fedi, tutte le leggi morali? L'oro e il piacere.¹⁴⁹ Il corollario di queste due leggi è che tutti vogliono ascendere, tutti mirano al *parvenir*.

I cerchio- Gli operai, di cui gli industriali tirano le fila, compongono un sudicio popolo che produce servendosi di tutti i propri arti e inchioda la sua stessa famiglia al giogo della produzione. Incuranti di tutto pur di guadagnare

¹⁴⁹ H. de Balzac, *La fille aux yeux d'or* (1835), *La ragazza dagli occhi d'oro*, Milano, Garzanti, 2008, p 5-6.

l'oro che li affascina. Lavorano senza alcun riposo per cinque giorni. Si sono incolonnati sotto il comando della forza, sotto il regno del martello. Gli operai per Balzac si sono forgiati volontariamente per asservirsi furiosamente alla produzione in un impulso che li spinge a consumarsi con l'acquavite e ad ardere per la causa del denaro, che fa arricchire l'industriale prima di loro stessi. Il piacere dell'operaio consiste in una «penosa orgia, bruna di pelle, nera per le ammaccature, pallida d'ebbrezza, gialla d'indigestione».

Il cerchio- Nel caso in cui un operaio sia dotato di pensiero, egli si fa piccolo commerciante. Costui è il «re del movimento parigino».¹⁵⁰ Abita a via Montmartre, (ma a questo cerchio appartengono anche gli impiegati), ed è la quintessenza del sapere enciclopedico e sommario: storia, letteratura, politica, governo, religione e arte militare. Egli è un uomo felice, felice della sua mediocrità operosa. I suoi poteri e i suoi figli sono tutto per lui e non di rado essi riescono, più istruiti del padre, ad accedere alle cariche dello Stato. L'ambizione è poi il motore anche di coloro che «posseggono qualcosa», i piccoli impiegati di banca, gli scrivani degli avvocati e dei notai, gli uscieri, questo è quindi il cerchio della piccola borghesia che abita il quarto piano dei palazzi. (cfr. l'épicier). Il piacere per costoro è depravazione: si recano all'Opera a guardare le gambe della Taglioni per poi far fruttare nel letto coniugale

¹⁵⁰ H. de Balzac, *La ragazza dagli occhi d'oro*, p. 8.

«l'immaginazione ancora tesa dalle ingannevoli forme delle ninfe dell'Opéra.

III cerchio- Al di sopra dei primi due cerchi si trovano gli avvocati, i medici, i notai, gli affaristi, i banchieri, i grossi commercianti, gli speculatori, i magistrati. Essi detengono le cause del disfacimento fisico e morale di Parigi. Costoro conducono una vita malsana per «guadagnare tutto o per non perdere nulla». Essi sono corrotti dal denaro e dal loro stesso lavoro che li induce a pesare e giudicare le miserie umane. Pur dettando la morale alla società essi sono dediti, neppure al piacere, bensì all'orgia. All'eccesso distruttivo che ne rispecchia l'onnipotenza. Il tipo rappresentativo di questa classe, dice Balzac, è «il borghese ambizioso».¹⁵¹

IV cerchio- Sopra queste sfere vive il mondo degli artisti: «sopraffatti dal bisogno di produrre, dominati dai propri costosi capricci, sfiniti da un genio divoratore, affamati di piaceri, gli artisti parigini si vogliono rifare delle lacune lasciate dall'indolenza con un eccesso di lavoro, e cercano invano di conciliare mondo e gloria, denaro ed arte. L'artista vive continuamente sotto l'incubo del creditore: i suoi bisogni creano i debiti, e i suoi debiti gli rubano le notti. E dopo il lavoro, il piacere.»¹⁵² La sfera degli artisti vive quella contraddizione già analizzata da Luckács all'interno della sua *Teoria del romanzo*: lo scrittore vive una terribile dicotomia che è la causa della genesi del romanzo

¹⁵¹ H. de Balzac, *Ivi.*, p. 14.

¹⁵² *Ibidem*

moderno: egli è rimasto un individuo fortemente radicato nella tradizione rispetto alla sua produzione artistica, ma che deve asservirsi alle leggi del mercato.

V cerchio- Sopra tutti gli altri cerchi vi sono i ricchi. Consunti, privi di idee, ammolati dal loro ozio, privi di passioni e animati da gusti e amori frigid.

Ora: a caratterizzare le descrizioni di Balzac sono due elementi. Il primo, la fisionomia dei parigini, con cui si apre l'inizio di questo romanzo che è simile a uno degli studi a cui lo scrittore ci ha abituati. Balzac illustra la bellezza e la bruttezza e ne spiega le cause.

Il secondo è la visione di Parigi come corpo organico. Spicca su tutto l'idea del movimento. Tutti aspirano alla scalata sociale ma l'unica classe «arrivata», quella dei ricchi è ferma. Il movimento dei quattro cerchi possidenti crea un disordine deprecabile e diabolico.

L'eccessiva agitazione dei proletari, la depravazione degli interessi che spezzano le due borghesie, la crudeltà di pensiero degli artisti, gli eccessi nel piacere ricercati dai ricchi, spiegano la normale bruttezza della fisionomia parigina. [...] a Parigi Piccoli, Medi, Grandi corrono, saltano e si divincolano, frustati dalla spietata dea che è la Necessità: necessità di denaro, di gloria, di piaceri.¹⁵³

La stasi dei ricchi crea un pantano mortifero e annichilente. Prima di illustrare più nel dettaglio la società balzachiana, vediamo con la descrizione dell'ultimo cerchio.

¹⁵³ *Ivi*, p. 17.

V Cerchio- Balzac parla infine, di una categorie di «persone privilegiate» che sanno approfittare di questo movimento di interessi, affari, denaro: le donne. L'ultimo cerchio dunque è al di fuori degli affanni della produzione eppure approfitta e vive del movimento altrui. Per Balzac la donna è la quintessenza del sentimento, che in una città mostruosa come Parigi non può che essere malsano. I sentimenti. Quando si mostrano, si compiacciono ad essere sublimi e senza limiti.

Ora: ciò che, come ho anticipato, caratterizza la descrizione dei cerchi sociali di Balzac è l'attenzione che egli adotta nell'attribuire a ciascuna classe una fisionomia. Le cause che danno una particolare fisionomia a ogni tribù, è da ricercarsi nel motivo che «scolora e illividisce» gli individui di Parigi. Gli operai, «nati per essere belli», si sono rapidamente vulcanizzati. «Vulcano, con la sua bruttezza e la sua forza è l'emblema di questo popolo laido e forte, di sublime intelligenza meccanica, paziente quando lo vuole, terribile un giorno per secolo, infiammabile come la polvere da sparo e preparato all'incendio della rivoluzione dall'acquavite; tale infine da prendere fuoco per ogni parola che per lui significhi oro e piacere». ¹⁵⁴

L'evoluzione sociale dell'operaio che, come nell'evoluzione delle specie darwiniana avviene casualmente, si è reso economo, ha incontrato una donna, si è trovato padre e a aperto un piccolo commercio, è quella di diventare piccolo commerciante o impiegato. Egli è la quintessenza del movimento. Egli è «un Atlante grottesco, come Parigi

¹⁵⁴ *Ivi*, p. 9.

incessantemente in marcia e come essa senza mai riposo [...] è tutto gambe. Nessuna fisionomia potrebbe conservarsi intatta sotto simili fatiche.» Il piccolo borghese vive come instupidito: sciupato in viso, assente, invecchiato, gli occhi senza luce, le gambe malferme.

Il terzo cerchio è quello dei grandi commercianti e dell'alta borghesia, essi mangiano smodatamente, giocano, si coricano tardi e «i loro volti diventano presto molli fiacchi e congestionati. [...] i loro visi presentano quell'agro pallore, quei falsi colori, quegli occhi foschi e cerchiati, quelle bocche sensuali»¹⁵⁵. Nella fornace degli affari, tutti finiscono col raggrinzire.

Gli artisti, poi, nella cui categoria sono compresi, gli attori, i pittori, i giornalisti, gli scultori e la cui fisionomia è sublime in origine, si consumano nel loro lavoro cui segue il vizio come svago. «Un viso d'artista ha sempre nelle sue linee qualcosa di eccessivo rispetto a quelle convinzioni in cui per gli imbecilli consiste il bello ideale».¹⁵⁶

Nei grandi salotti ariosi, invece, quelli in cui si muovono i ricchi, «i visi sono intristiti e rosi di vanità.»¹⁵⁷ Essi hanno abusato dei loro sensi fino a disgustarsi dei piaceri, poiché «il piacere è come certe sostanze mediche: per ottenere sempre il medesimo effetto bisogna raddoppiare la dose, e l'ultima racchiude morte e abbruttimento». In questi salotti regnano l'impotenza, le scimmiettature femminile, le

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 13.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 15.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

moine da *boudoir*. Essi sono la classe che può essere raffigurata come una vuota conchiglia dorata. Qui tutto è noia, attesa di un piacere che non arriva, i visi diventano allora di cartapesta e vi si creano delle rughe premature.

Per ciò che concerne le donne, molteplici sono le cause che attentano alla bellezza della loro fisionomia. Eppure ve ne sono di belle e sono coloro che «vivono nascoste, e non aprono i loro petali che a certe ore, come rare piane esotiche»¹⁵⁸.

La prima osservazione che Balzac fa a volo d'uccello sulle sfere sociali parigine, spiega i motivi per cui l'aspetto dei parigini sia orribile: «gente smunta, gialla, terrea, orribile»¹⁵⁹.

Le motivazioni sono da ricercarsi nell'anima di Parigi in cui «tutto fuma, brucia, brilla, fermenta, arde, evapora, si spegne, si riaccende, sfavilla, crepita e si consuma». ¹⁶⁰

Quindi, innanzitutto bisogna analizzare questa dicotomia conseguenziale tenendo fermo il paradigma esposto all'inizio per cui il senso della modernità è nel dettaglio. Poi, analizzeremo la questione relativa al movimento delle classi.

Il dettaglio della modernità

Il romanziere espone i caratteri di ciascuna classe sociale, come di ciascun personaggio, presentando una minutaglia

¹⁵⁸*Ivi*, p. 18.

¹⁵⁹*Ivi*, 5.

¹⁶⁰*Ibidem*.

di informazioni esteriori, apparentemente insignificante, passando dalla sintesi alla analisi, mettendo in atto un ermeneutica del dettaglio volta a reggere l'intero apparato dell'azione narrata. Balzac conferisce dunque al corpo il valore di dire attraverso una semiotica del fisico. Si tratta allora da un lato, di decifrare, dall'altro di interpretare quella che con una felice espressione Boris Lyon-Caen ha definito la *Comédie des signes*. Essa risponde a due logiche differenti: decifrare per spiegare e permette di far comprendere; tipizzare di incarnarsi¹⁶¹.

L'interpretazione si fonda sulla descrizione ed è volta a ricostruire un senso e rendere intellegibile una massa di individui fuggevoli e oscuri. La tipizzazione conduce alla tipologia e svolge quel ruolo pedagogico che abbiamo già osservato ne *Les français peints par eux mêmes*. La forma romanzesca, per sua natura non scientifica, si nutre delle classificazioni proprie della letteratura tipologica, che come abbiamo visto, si presume tale. Dalla contaminazione dei due generi che Balzac ha ampiamente frequentato ne deriva che il tipo balzachiano è «l'idea divenuta personaggio»¹⁶².

Resta da spiegare la corrispondenza segno/significato.

Nel 1802 Cabanis pubblicava il suo *Rapports du physique et du moral de l'homme*. Il medico ha stabilito una scienza che tenesse in conto il rapporto tra l'anima e il corpo. Prendendo le distanze dalla psicologia di Condillac, egli

¹⁶¹ B. Lyon-Caen, *Balzac et la Comédie des signes*, Saint-Denis, PUV, p. 68.

¹⁶² H. de Balzac, *Études sur M. Beyle*, *Revue parisienne*, n°3, septembre 1840, p. 278.

sottolinea l'esistenza di una sensibilità interna veicolata dai nervi verso gli organi e legata al corpo separata da una sensibilità del pensiero legata al cervello.

Si legge nella prefazione:

Lo studio dell'uomo fisico è ugualmente interessante tanto per il medico quanto per il moralista: è quasi ugualmente necessario a tutti e due [...] Sforzandosi di scoprire i segreti dell'organizzazione, osservando i fenomeni della vita, la medicina cerca di riconoscere in cosa consista lo stato di perfetta salute; quali circostanze sono capaci di turbare questo giusto equilibrio; quali mezzi possano conservarle o ristabilirle. Il moralista si sforza di risalire alle operazioni più oscure, che costituiscono le funzioni dell'intelligenza e le determinazioni della volontà. Egli vi cerca le regole che devono dirigere la vita, e le strade che conducono alla felicità. Gli scrittori che si sono occupati con qualche profondità, delle analisi delle idee, di quelle del linguaggio, o degli altri segni che le rappresentano, e dei principi della morale privata o pubblica, hanno quasi tutti sentito questa necessità di dirigersi, nelle loro ricerche, dopo la conoscenza della natura umana fisica. Come, in effetti, descrivere con esattezza apprezzare e limitare senza errori, i movimenti di una macchina, e i risultati della sua azione se non si conoscono innanzitutto la sua struttura e le sue proprietà? È impossibile sottrarre le operazioni intellettuali e morali all'impero del fisico.¹⁶³

Il credo per cui «L'influenza di ciò che si suole definire il fisico, cioè il sistema intero di organi materiali dell'uomo, su ciò che si definisce morale, cioè l'insieme delle sue determinazioni intellettuali, delle sue passioni e delle sue

¹⁶³ P. J. G. Cabanis, *Rapports du physique et du moral de l'homme*, 3. éd., Paris, Caille et Ravier, 1815, pp. 3-5.

abitudini»¹⁶⁴ è assoluto per l'uomo di scienza e più propriamente per la medicina del XIX secolo.

L'assioma del libro di Cabanis è che «il fisico influisce molto sulla morale» e mostra che l'intelligenza e la volontà si trovano confuse alla loro origine con quelli che egli definisce «gli altri movimenti vitali, i principi delle scienze morali», e di conseguenza queste stesse scienze, rientrano nel dominio di ciò che concerne la cura del corpo, del fisico. La medicina viene intesa come arte, definizione che ritorna nell' *Encyclopédie méthodique Panckouke*, pubblicato tra il 1778 e il 1823: «la medicina come le altre scienze naturali, si poggia sull'osservazione dei fatti e sull'esperienza ragionata. Essa consiste nell'applicazione generale delle conoscenze fisiche allo studio delle malattie, e alla ricerca di mezzi per prevenirle e guarirle»¹⁶⁵. La medicina consiste allora nell'osservare i fatti, compararli, trarne deduzioni¹⁶⁶.

¹⁶⁴ Presentazione di Thurot a P. J. G. Cabanis, *Rapports du physique et du moral de l'homme*, Paris, Caille - Rivier, 1802, p. VI.

¹⁶⁵ <<http://www2.biusante.parisdescartes.fr/livanc/?cote=47661x01&p=3&do=page>.> Consultato il 25 marzo 2014.

¹⁶⁶ La medicina del XIX fortemente rinnovata dall'opera di Cabanis, comincia a interrogarsi sui sintomi e vede la semiotica affermarsi nella classificazione anatomica delle patologie. Così, man mano che si scoprono le patologie esse vengono classificate a partire dal segno con cui si manifestano. Nascono al contempo una serie di manovre mediche volte a classificare la presenza delle patologie (ad esempio la manovra di Murphy, la manovra di Giordano, il segno di Bloomberg, ossia il dolore da rimbalzo), tutte fondate sulla corrispondenza fra pratica e segno patologico. La classificazione patologica prima del 1893 includeva solo le cause di morte. Nella medicina moderna, tanto per intenderci, la classificazione viene fatta in base agli organi coinvolti. Il nuovo modo di fare medicina

Nella prima pagina analitica, Cabanis analizza influenza delle malattie sulla formazione delle idee e delle affezioni morali, si legge:

Quando le affezioni nervose sono l'effetto della debolezza dello stomaco e di un eccesso di sensibilità nel suo orifizio superiore, si nota una grande innervazione dei muscoli, ne segue un grande languore nelle operazioni intellettuali, e spesso una così eccessiva mobilità, che produce una successione di piccole gioie e di piccoli dolori che giunge fino alla puerilità.¹⁶⁷

produsse dei cambiamenti notevoli anche nel modo in cui vennero ripensati gli ospedali, come luoghi atti ad accogliere una scienza che si presentava in tutta la sua crescente complessità. Gli ospedali dovevano essere salubri, inodori, in cui il medico potesse agevolmente compilare le cartelle cliniche dopo aver effettuato l'anamnesi, cioè la storia clinica, del paziente e al cui interno era dedicato uno spazio anche alla storia di vita. Le malattie venivano allora classificate non più per sintomi morbosi ma per organi interessati dalla patologia. Il ricorso alla statistica permise di svincolare la medicina dall'arbitrarietà dell'occhio clinico ancorandola a una pratica più oggettiva, e che permetteva un'osservazione razionale poiché centralizzata dalla struttura ospedaliera.

Il bilancio degli sviluppi ottocenteschi della medicina consente di fissare tre fasi che corrispondono a tre differenti momenti di analisi del corpo umano; il primo è costituito dall'anatomismo clinico, ossia l'osservazione del corpo vivo o morto che fosse. Il secondo è l'analisi logico descrittiva e statistica delle malattie, con l'impiego di tabelle nosologiche e la stesura delle cartelle cliniche; infine, l'analisi qualitativo-quantitativa del corpo umano sano/malato attraverso l'esame fisico-chimico dei suoi comportamenti e la correlazione fisico-farmacologica tra disfunzioni organiche e farmaci.

¹⁶⁷ Tavola rivista da Cabanis, 1805, II vol., II éd., Paris, Crapart, Caille – Ravier, p XII.

Dunque, a proposito del paradigma qui forse non siamo lontani dalle concezioni delle scienze pre-moderne. La differenza sostanziale è che la medicina, qui intesa come scienza e non come stregoneria, ad avvalorare l'ipotesi «della percezione di una corrispondenza tra le forme esteriori del corpo, il carattere dei suoi movimenti, la natura e l'andamento delle sue malattie, la direzione delle inclinazioni e la formazione delle sue abitudini»¹⁶⁸. Il *Rapports* di Cabanis inaugurava una «disciplina dell'anima» le cui parti «caduche», quali la moda di farsi «frenologare», cioè palpare il capo per farsi esplicitare il proprio carattere impresso nella forma della testa, non impedivano alle parti «durevoli» di fecondare il terreno delle nascenti psicologia, psicopatologia, nonché della neurologia e delle localizzazioni cerebrali¹⁶⁹.

E nello stesso tempo, lo sviluppo contestuale di una nuova narrazione, che viene a determinarsi proprio attraverso l'esistenza di una così immediata corrispondenza tra segno e significato e che pretende di conoscere gli uomini, di spiegarli proprio reggendosi su questo dualismo. La letteratura si assume il compito di stabilire un'ermeneutica intesa come «l'insieme delle conoscenze e delle tecniche

¹⁶⁸P. J. G. Cabanis, *Rapports du physique et du moral de l'homme*, IIIème éd., Paris, Caille et Ravier, 1815, p. 26.
<<https://archive.org/stream/rapportsduphysiq01cabauoft#page/n7/mode/2up>>.

¹⁶⁹ G. Cosmacini, *Cattaneo, Gall e la frenologia*, in *Carlo Cattaneo e il Politecnico*, a cura di A. Colombo e A. Monteleone, Milano, Angeli, 1993, e G. Cosmacini, *L'arte lunga*, Bari, Laterza, 2005.

che permettono di far parlare i segni e scoprire il loro senso».¹⁷⁰

Il romanziere concorre a colmare con il romanzo lo spazio in cui si sperimenta un regime di identificazione immanente.

Nell'*Avant-Propos* alla *Comédie Humaine*, (1842), cui ho fatto riferimento poco sopra a proposito della prsa scientifica, Balzac inizia la spiegazione della sua Opera con la similitudine fra il mondo animale e la società degli uomini. A ispirare il romanziere sono le teorie di Geoffroy Saint-Hilaire, un biologo, che aveva sostenuto la teoria secondo cui in natura gli esseri viventi si organizzino secondo un piano generale. Balzac si appropria di tali teorie completandole con quelle di Buffon, Swedenborg, Saint-Martin, Leibniz, Bonnet, Needham, arrivando a formulare una legge generale:

Le créateur ne s'est jamais servi que d'un seul et même patron pour tous les êtres organisée. L'animal est principe qui prend sa forme extérieure, ou, pour parler plus exactement, les différences de sa forme, dans le milieu où il est appelé à se développer. [...] La Société (in maiuscolo nel testo originale) ne fait-elle pas de l'homme, suivant les milieux où son action se déploie, autant d'hommes différents qu'il y a de variétés en zoologie? ¹⁷¹

Ecco: questo è il modello chiave del discorso identitario. All'interno della *Comédie Humaine* il principio di individualità tipizzata permette di congiungere e

¹⁷⁰ M. Foucault, *Les mots et les choses*, Gallimard, 1966, p. 44.(Traduzione mia).

¹⁷¹ H. de Balzac, C. H., *Avant Propos à la Comédie Humaine*, vol I. p. 4.

modellare ciò che è rappresentativo su ciò che è rappresentato, ciò che è esemplare su ciò che è inventato, il di fuori sul di dentro del romanzo. Inoltre, Balzac cerca di fondare le sue idee sulla società umana, in cui l'animale "uomo" si differenzia a secondo dell'ambiente, inteso come equivalente di *habitat* per le altre specie, mediante analogie biologiche. Il *milieu* caratterizzante viene inteso da Balzac in senso sociologico. In passato, Montesquieu aveva affrontato già la questione delle differenze (climatiche, ambientali) che possono influire sulla caratterizzazione degli uomini, ma per la prima volta Balzac si rivolge alle contingenze storiche e presta attenzione alle strutture sociali che possono influenzare e determinano i comportamenti umani.

Il risultato è che il romanzo è costruito sulle stesse regole sociali su cui si regge il mondo degli uomini. Il principio di rappresentatività permette di forgiare dei personaggi tipici (come per la *littérature panoramique*) e delle situazioni simboliche. Lo illustro con un esempio:

Nel tentativo di allontanare momentaneamente Esther da Lucien per garantire a costui la riuscita sociale, Carlos Herrera ispira nella giovane un senso di rimorso per il suo passato da cortigiana e per farlo utilizza un argomento formidabile:

«Nei vostri atteggiamenti, nei vostri abiti, c'è quel certo non so che così noto ai parigini, che rivela loro la vostra identità. Non avete mai incontrato per le vie, sui boulevard, una modesta e virtuosa fanciulla in compagnia della madre?»

«Oh, sì, per mia disgrazia. La vista di una madre e di una figlia è uno dei nostri maggiori supplizi: risveglia dei rimorsi nascosti

in fondo ai nostri cuori, e questi rimorsi ci consumano!...Lo so anche troppo quel che mi manca.»¹⁷²

L'idea di non poter camminare con la madre a causa della mancanza di virtù rappresenta al contempo la quintessenza del disonore. Il romanzo ci fornisce un'informazione molteplice: narrativa, rispetto ai sentimenti di un personaggio; sociale, rispetto alla consuetudine in uso; di storia dei sentimenti, poiché comprendiamo il senso della vergogna delle prostitute.

Seguendo questo principio diventa allora possibile proiettare al centro del romanzo tutta una serie di idealità, che resterebbero altrimenti non chiarite e affatto comprensibili. Va da sé che la pedagogia con cui Balzac ha istruito (e ipernutrito) i suoi lettori, giochi con una serie di rimandi e significati, in cui l'implicito e l'esplicito si scambiano continuamente il posto e il ruolo, che finiscono col rimandare sempre a se stesso il testo e il suo significato. L'universo della *Comédie Humaine* da questo punto di vista è chiuso e autosufficiente.

Così, il romanziere assimila e riorganizza il mondo reale, il mondo della *fictio* e il mondo delle idee. Il principio di tipizzazione costituisce non soltanto un ideale ma crea un vasto ventaglio di categorizzazioni. Ogni «persona» diventa emblema del senso, e dimostra la completa conversione del romanzesco che si costituisce in discorso del/sul sapere. Il segno istituisce allora una nuova letteratura che diventa una formidabile e foriera macchina

¹⁷² H. de Balzac, *Splendori e miserie delle cortigiane*, op. cit., p. 37.

di rivelazione del vero e produzione del nuovo: una letteratura che parte dal segno e attraverso di esso crea una narrazione rispondendo al bisogno ancestrale degli uomini di restituirsi un senso profondo delle cose del mondo, tenendo insieme tutti gli elementi.

Tre sono i punti cardine che configurano un nuovo modo di intendere la letteratura.

1) La letteratura si aggancia al paradigma della modernità e lo declina attraverso l'esplosione dei dettagli e la sua riproposizione; potremmo parlare di una letteratura fuori di sé, di un aspetto sociale, fenomenologico, epistemologico della letteratura.

2) La letteratura descrive, classifica, vuole significare attraverso i dettagli e rimanda a un altrove per ritornare sul senso presente e contingente delle cose, sul loro *hic et nunc* che si chiarifica dopo una discesa nel loro più profondo significato, quasi un percorso iniziatico per avere disvelato di fronte il senso ultimo delle cose; si può parlare allora di una letteratura dentro e fuori di sé ad un tempo e osservare il ruolo rivelatore, sociologico dello scrittore.

3) Infine, una letteratura che attraverso l'esercizio della ricerca del senso costruisce una narrazione che risponde al bisogno profondo dell'uomo moderno di ricostruire un senso in seguito a una frattura; si può parlare allora di una letteratura nel senso di uno strumento antropologico, che guarda dentro di sé e che intrattiene rapporti profondi con la storia dell'uomo.

Parvenir: il movimento delle classi sociali

Che si tratti dell'*épicier* o di Lucien de Rubempré, che si cerchi la *femme comme il faut* o della *femme aux yeux d'or*, il genio che anima la narrazione e spiega lo spazio urbano della Comédie Humaine è la *demarche*. La Comédie cammina sulle gambe e nei cabriolet dei suoi personaggi. Un'intera città in cammino, un popolo di passeggiatori che osservano, percorrono, si agitano all'interno di quell'universo mostruoso che è la Parigi Balzachiana. Se Versailles aveva sottratto a Parigi il primato di centro nevralgico e propulsore, dopo il 1750, Parigi, coi suoi saloni, torna a essere il centro in cui si forma l'opinione. Luigi XVIII, Carlo X e Luigi Filippo erano ritornati tutti nella capitale e col potere monarchico vi era stato stabilito anche quello finanziario: le banche, le assicurazioni, le compagnie di trasporti e successivamente le ferrovie. La capitale divenne presto centro della vita culturale. I libri vengono stampati a Parigi e qui necessitano e vi ricevono consacrazione. La città viene vissuta e narrata, lo spazio del quotidiano irrompe nella narrazione.

Al movimento del cammino, abbondantemente osservato da Barberis, si lega un secondo movimento, quello dell'ascesa, del *parvenir*. Alimentata da una forte urbanizzazione delle masse rurali, dalla smobilitazione delle armate napoleoniche, dall'arrivo in città della borghesia di provincia attratta dai guadagni dei nuovi gettiti di denaro disponibili in città, la crescita demografica repentina (dai 500.000 del 1799 ai 900.000 del 1843), cambia

il volto della città e dei suoi quartieri. L'agglomerato urbano ha una superficie ancora limitata che corrisponde al territorio compreso tra l'Étoile e Nation e da sud a nord i confini erano Grenelle e gli attuali Grands Boulevards. La collina di Montmartre non era che un'altura campestre coi suoi mulini e le sue vigne. Tracciati i confini, meglio sarà possibile comprendere la stratificazione urbana dei singoli quartieri e il significato che essi assumono nell'economia della narrazione. Prima del 1830 soltanto le *demoiselle* e i borghesi avevano la possibilità di passeggiarvi. Crébillon fils ne ha fatto uno snodo necessario per l'incontro di due giovani innamorati in cerca l'uno dell'altra,¹⁷³ i giovani frequentano con assiduità le Tuileries. In genere la passeggiata si compie dalle due alle quattro volte, ad eccezione della domenica. Ciò spiega perché il giovane De Marsay vi abbia incontrato Paquita Valdes, sequestrata dalla marchesa de Saint Réal.¹⁷⁴

I quartieri cambiano rapidamente. Nel 1797, ad esempio, il Marais, che fin dall'epoca di Madame de Sevigné e per tutti il XVIII secolo aveva mantenuto il suo aspetto di quartiere aristocratico declassato poi a quartiere alto borghese, viene scelto dai de Balzac per fissarvi la propria dimora. Essi abitavano a rue du temple 40. Poche decine di anni dopo la geopolitica del quartiere è mutata notevolmente. La Parigi del 1834 conserva nel Marais le sue cloache pestilenziali, ed è nel Marais che si agitano i piedi di questo «mostro

¹⁷³ Crébillon fils, *Les égarements du cœur et de l'esprit*, (1736), in *Œuvres complètes*, a cura di J. Sgard, vol. I-IV, Paris, Classiques Garnier, 1999-2002.

¹⁷⁴ H. de Balzac, *La ragazza dagli occhi d'oro*, op. cit.

gigantesco», in cui le case «bagnano (letteralmente) i loro piedi nelle immondizie che il potere non ha ancora voluto seriamente cingere di calce che possa impedire alla più fetida melma di filtrare attraverso il sole, di avvelenare i pozzi e di attentare sotterraneamente alla celebrità del nome di Lutezia»¹⁷⁵

L'intensa attività pedonale coinvolge tutte le classi sociali con vivacità differenti. La legge della *demarche* può essere così formulata: inferiore è la classe di appartenenza maggiore sarà la sua attività deambulatoria. L'aristocrazia in effetti, appartenente a uno dei sei cerchi presentati da Balzac nelle sue classificazioni sociali, è immobile, eterea, assopita e rammollita in moine da *boudoir*; non a caso nella raffigurazione del corpo sociale di Parigi essa rappresenta la sommità altera in opposizione al proletariato mobile che, arrivato in città dalle regione più depresse di Francia, costituisce la manodopera per le insurrezioni del 1830-31 e il 1834. Nel passaggio dalla descrizione topografica cittadina alla ricerca di cause morali per la decadenza sociale della città va ricercata la raffigurazione di Parigi come corpo, come fermento. Il ricorso alla metafora corporea porta con sé, oltre a un *topos* attestato¹⁷⁶, il già

¹⁷⁵ H. de Balzac, *La ragazza dagli occhi d'oro*, op. cit.

¹⁷⁶ La metafora della società come corpo può essere fatta risalire fino a Menenio Agrippa che se ne servì per spiegare la necessaria collaborazione tra le diverse parti sociali al fine di mantenere l'armonia dello stato che Livio in *Ab urbe Condita*, II-32, riporta: «Una volta, le membra dell'uomo, constatando che lo stomaco se ne stava ozioso [ad attendere cibo], rupero con lui gli accordi e cospirarono tra loro, decidendo che le mani non portassero cibo alla bocca, né che, portatolo, la bocca lo accettasse, né che i denti lo confezionassero

analizzato ricorso a un doppio filo che regge le cause fisiche e morali della decadenza, come in *Parent du Châtlet*, ma soprattutto, ed è ciò che interessa maggiormente, il senso dell'estrema mobilità sociale avvertita come una minaccia imminente per uno scrittore monarchico come Balzac, l'instabilità delle condizioni di una società in cui «non può forse uno speziale, si legge nelle *Avant-Propos*, diventare Pari di Francia?».

L'idea dell'armonia scappa del tutto di fronte all'incertezza dei *bouleversaments* dell'ordine sociale così come vengono avvertiti nella Francia post-rivoluzionaria e anzi, a essa si sostituisce l'idea che ciascun organo debba necessariamente, per il corretto funzionamento del corpo, svolgere un ruolo fissato, determinato e definito.¹⁷⁷ Nella metafora utilizzata da Balzac, però, non vi sono organi; vi è una testa immobile, inerte e indolente e dei piedi agitati, calamitati dal costante scopo dell'ascesa, accesi dal fuoco del denaro: *chez-eux, tout est jambes*. I piedi dunque, lavorano per la loro salita individuale e non per qualcosa che la testa ha deciso di dirigere. Il pericolo consiste allora proprio nell'autonomia delle classi ascendenti, in quella legge del «ciascuno per sé» che anima la vita interiore della metropoli. Esse sono spregiudicate e senza alcuna direttiva.

a dovere. Ma mentre intendevano domare lo stomaco, a indebolirsi furono anche loro stesse, e il corpo intero giunse a deperimento estremo. Di qui apparve che l'ufficio dello stomaco non è quello di un pigro, ma che, una volta accolti, distribuisce i cibi per tutte le membra. E quindi tornarono in amicizia con lui. Così senato e popolo, come fossero un unico corpo, con la discordia periscono, con la concordia rimangono in salute».

¹⁷⁷ A influenzare Balzac qui è soprattutto Bonald.

L'individuo con la sua furiosa fame di ascesa, si pensi ai protagonisti di *Les Employés*, non conosce alcun tipo di collaborazione collettiva e dietro il movimento della riuscita non vi è alcun progetto collettivo: essi convergono in intenti e ciò genera inevitabilmente una spietata concorrenza.

L'(apparente) accessibilità alle sfere confinanti, credo fondatore dell'ideologia liberale, dimostra che le classi non sono in lotta, ma tra esse sussiste una tangibile rivalità. Se i «piedi» mostrano una forma di rispetto per la «testa» e non vi è alcuna traccia di rivolta sociale, ciò accade perché, in rispetto dei principi dell'individualismo, ciascuno coltiva la segreta speranza di approdarvi.

Se è vero che la sfera sociale dell'aristocrazia è ferma e in quanto testa, essa non dirige alcun movimento, è vero pure che essa si fa ontologicamente movimento: rappresenta infatti il fine cui tendere. In apparenza siamo di fronte a un totale rovesciamento del principio girardiano della triangolazione del desiderio. Infatti, qui il desiderio di ascesa crea una catena monodirezionale, il diktat è *parvenir* alla classe superiore. Ma se il senso unico verso l'ascesa e il movimento che ne consegue sono appannaggio solo delle classi in movimento, la natura triangolare si ribadisce proprio lì dove si nega, ossia nel fare *come* la sfera successiva:

Se l'ambizione dell'operaio è quella di [diventare] piccolo borghese, qui, [nella sfera dell'uomo d'affari] ancora le stesse passioni. [...] il tipo di questa classe sarà allora il borghese ambizioso, che, dopo una vita di angoscia e di manovre continue, passa al consiglio di stato come una formica passa

attraverso una fessura; sia qualche redattore di giornale, avvolto negli intrighi, che il re fa Pari di Francia, forse per vendicarsi della nobiltà.¹⁷⁸

Il motore del romanzo balzachiano, «che domina in questo paese senza costume, senza fede, senza alcun sentimento ma da cui partono e in cui abortiscono tutti i sentimenti», quando non sono gli occhi d'oro, è l'oro. Parafrasando il conte di Valmont delle *Liaisons dangereuses*, il motto borghese potrebbe essere «*parvenir est notre destin: il faut le suivre*».

Ma quello stesso oro che segna il differenziale tra le sfere sociali contribuisce a livellare ideologicamente i suoi appartenenti: in ogni gradino della scala sociale non vi è altri se non un *parvenu*. alcuna differenza qualitativa allora sussiste veramente se non quella della quantità, questa sì misurabile, di oro posseduto così che tutti i valori della nobilitazione vengano cancellati: non vi è più nobiltà, sostiene Balzac, esiste solo un'aristocrazia.

L'essere sociale di un'intera classe, la sua essenza, è stata spazzata via per far posto al suo *avere*.

In seguito al livellamento operato dal movimento infernale delle classi in ascesa il romanziere realista è obbligato a mettere in scena la sua semiologia del sociale come strumento narrativo e occorrerà dunque «ricostruire le nazioni e gli individui in tutta la veridicità delle loro abitudini, a partire dai resti dei loro monumenti pubblici o attraverso l'esame delle loro reliquie domestiche»¹⁷⁹e

¹⁷⁸ H. de Balzac, *La ragazza dagli occhi d'oro*, op. cit.

¹⁷⁹ H. de Balzac, C. H., *La recherche de l'absolu*, vol. X p.657.

l'unico modo in cui è possibile ristabilire una storia degli individui. Nella società sparigliata dalla Rivoluzione Francese, l'unica certezza cui appigliarsi è la propria capacità di leggere i segni.

III capitolo

Tra realtà storica e rappresentazione letteraria

Borghesia francese dell'Ottocento: una narrazione

Pochi anni fa in un libro, *The Myth of the French Bourgeoisie*, destinato a riaccendere un dibattito sopito sulla identificazione della borghesia in Francia all'indomani della rivoluzione francese Sarah Maza formulò una tesi tanto interessante quanto provocatoria: l'inesistenza della classe borghese all'indomani della Rivoluzione.

Ripercorreremo brevemente gli assunti centrali del libro per fondare una nostra visione della classe borghese e capire come essa si configuri, e come si articoli, all'interno del corpus di romanzi scelti.

Il punto di partenza del libro di Sarah Maza è la ricerca di una definizione univoca di borghesia.

Si è d'accordo nel considerare la borghesia del XVIII secolo e dell'inizio del secolo successivo come una classe che «nasce» all'interno di una società post-aristocratica fondata su una divisione del potere su base non egalitaria, il cui legame col capitalismo è meno identificativo di quanto non lo sia stato secondo la vulgata marxista. Notabili, grandi proprietari terrieri, impiegati, commercianti ma anche lavoratori manuali ne fanno parte indipendentemente dalla loro ricchezza. E tutti si riconoscono e si affermano all'interno della Francia post-rivoluzionaria, tenendo conto che il legame tra appartenenza di classe e accumulazione di capitali riguarda solo un esiguo numero fra i suoi appartenenti, essendo la Francia, l'abbiamo descritto all'inizio del capitolo precedente, essenzialmente un paese a vocazione agricola e proto capitalista. La parola

«borghesia» dunque sta a designare una classe molto eterogenea al suo interno, la cui definizione, a partire dalle pratiche sociali accomunanti, può essere così sintetizzata: «il pianoforte in salotto, a chiesa di domenica, l'osservanza delle convenienze e l'adulterio nascosto».¹⁸⁰

Il lavoro di Sarah Maza muove da queste premesse e si pone un doppio asse di ricerca. Il primo corrisponde all'interrogativo: come è possibile definire la borghesia se essa non produce un discorso su se stessa, almeno per gli anni 1750-1850, e i suoi membri non si proclamano in quanto borghesi. Da qui l'ipotesi, volutamente provocatoria, secondo cui la borghesia sia un mito piuttosto che un gruppo sociale.

Appare evidente che non è possibile far corrispondere necessariamente la narrazione di sé alla reale esistenza di sé¹⁸¹. Il rischio è di creare un pericoloso anacronismo supportato dalla creazione di categorie all'interno delle quali far aderire le realtà storiche e sociali prodotte in questo periodo. Ancora, non è detto che un gruppo sociale esista solo quando ha coscienza di sé o solo quando riesce a elaborare una auto-definizione che scaturisce da una capacità, affatto scontata, dell'auto riflessività. Sarebbe come affermare che, facendo riferimento alla classificazione marxista, non esiste il sottoproletariato poiché non ha

¹⁸⁰ S. Maza, *Construire et déconstruire la bourgeoisie : discours politique et imaginaire social au début du XIX^e siècle*, in *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, n°34, 2007, pp.21-37.

¹⁸¹ Se possiamo ammettere l'assunto «narro quindi esisto», non possiamo ammettere il suo contrario «non narro dunque non esisto».

coscienza della propria caratteristica di “classe senza coscienza di sé”.

Il secondo interrogativo del libro può essere così formulato: come integrare una storia dell’immaginario sociale a una storia della società? La risposta, provvisoria, che possiamo dare è che l’immaginario sociale debba necessariamente essere supportato dalla veridicità delle fonti. Quindi, prima di costruire un immaginario sociale sarà il caso di attenersi a ciò che è possibile ricostruire dei singoli uomini che creano (e non appartengono semplicemente, come se l’appartenenza preesistesse a loro stessi), un gruppo sociale avente caratteristiche comuni. Quando Weber ha teorizzato l’idealtipo, come un necessario punto di partenza che fa violenza alla realtà storica ma senza il quale non sarebbe possibile la ricerca stessa, non intendeva certo appiattare sulla definizione idealtipica le fonti storiche che contribuiscono alla sua costruzione.

Se non possiamo definire la borghesia dal discorso che essa produce su se stessa ciò non significa non poterla definire affatto. Anzi, si può ricorrere a una definizione attenendoci strettamente al vaglio dei requisiti necessari ai suoi appartenenti e che potremmo sintetizzare dandone una definizione in negativo, a partire da ciò che la borghesia non è. I borghesi non sono aristocratici ma possiedono i mezzi di produzione o un capitale che può differire di entità e di tipologia (borghesia terriera, finanziaria, commerciale); così, la borghesia si definisce in maniera oppositiva sia all’operaio sia all’uomo di corte; i borghesi

possiedono, al contrario del proletariato, ma non sono dotati delle «maniere» come gli aristocratici, “temperati” dall’assidua frequentazione cortese.

La ricerca identitaria nasce sia dalla crescente necessità di distinzione dalle classi meno abbienti sia da un distanziamento dal prestigio aristocratico, sebbene alcune pratiche persistano pur mutate nel loro senso¹⁸².

È significativo che tra le definizioni di borghesia reperibili nel *Litttré*, esse si costituiscano tutte a partire dalle differenze che questa classe mostra nei confronti delle altre. Così, una commedia *borghese* è una rappresentazione fatta da persone non professioniste delle arti; una casa *borghese* è un’abitazione senza lusso; un abito *borghese* è in opposizione alle divise ufficiali; una cucina *borghese* è una cucina senza pretese; un vino *borghese* è un vino buono ma non pregiato¹⁸³. La caratteristica essenziale dell’aggettivo borghese è la *medietas*.

La borghesia è dunque una zona tradizionale di transizione sociale, inquieta per la sua posizione liminare in una società, quella di Antico Regime, fortemente gerarchizzata, in cui il borghese è un meticcio e per questo avvertito come pericoloso rispetto all’ordine costituito. Per costruire un discorso identificativo della borghesia possiamo allora partire dal carattere, mobile, liquido, di questa classe sociale la cui quintessenza è perfettamente sintetizzata da Balzac nell’immagine del mostro che *si muove*, perché vuole

¹⁸² Come la pratica del duello, cfr. François Guillet, *L’honneur en partage. Le duel et les classes bourgeoises en France au XIX^e siècle* in *Revue d’histoire du XIX^e siècle*, 34 | 2007, 55-70.

¹⁸³ *Litttré*, 1872, definizione di *Bourgeois* (aggettivo).

a tutti i costi *arrivare* attraverso l'atto dell'ascesa. E il suo *ethos* si costituisce proprio a partire dal suo caratteristico anonimato, come per i vestiti neri, e dalla sua presenza silenziosa.

Nel capitolo precedente avevamo lasciato in sordina un aspetto della borghesia che ora sembra utile specificare: il movimento della classe borghese è necessariamente ascensionale perché attraverso il susseguirsi delle generazioni queste beneficiano dell'accumulo di capitale da parte di quelle che le hanno precedute. L'aspetto del concetto di tempo in quanto accrescimento della ricchezza non va sottovalutata. Se ciò diventa possibile da un certo punto in poi, e crea un'innegabile fiducia nel progresso e nella scansione temporale, in cui l'attesa fa parte di un processo di accumulazione del capitale, ciò si deve anche all'assenza delle guerre, capaci di annientare intere generazioni, su cui, invece, si fondava la società di Antico Regime.

Borghesia. Una definizione "media"

Per comprendere il nostro oggetto di studio, ossia la borghesia, sarà comunque necessario, posta una prima definizione in negativo dell'aggettivo borghese utile a delimitare il campo in cui si sta indagando, tracciarne le caratteristiche in positivo del sostantivo. Improvvisamente,

dice Balzac, «in un epoca in cui tutto si livella, in cui tutti i cappelli si assomigliano»¹⁸⁴ tutti erano borghesi.

Ma abbiamo visto con Balzac che il termine ha un'accezione molto ampia e inclusiva.

Innanzitutto, cosa separa la borghesia dalla nobiltà? Il significato stesso di questa separazione pare venir meno con la sparizione del fondamento giuridico che sanciva l'esistenza dei privilegi di nascita. Opporre la borghesia all'aristocrazia all'indomani della nascita della società egalitaria vuol dire presupporre che esistesse, malgrado la rivoluzione, malgrado l'affermazione del diritto di uguaglianza, una casta i cui membri erano fedeli più alla loro storia familiare, ai propri antenati, che allo Stato. Ebbene, come sostenuto da A. Daumard, le gerarchie borghesi e le gerarchie nobiliari apparivano più parallele che sovrapposte¹⁸⁵. In effetti, aboliti i privilegi di nascita, eliminata l'ereditarietà dei titoli nobiliari, non esiste più la nobiltà nel senso politico del termine. Ma *de facto* era il possesso di capitali ad abbattere le differenze tra queste due «sfere» sociali, come sostiene Alletz, che scrive nel 1837 :

Il tempo cancellerà queste linee ideali : esse sono già sparite per gli uomini che, usciti da un sangue nobile, si sono rassegnati alla morte per meglio rinascere [...] e ponendo la patria al di sotto della famiglia, hanno ottenuto delle lettere di borghesia.¹⁸⁶

¹⁸⁴ H. de Balzac, *César Birotteau*, op. cit., p.63.

¹⁸⁵ A. Dumard, *Les bourgeois et la bourgeoisie en France depuis 1815*, Paris, Flammarion, coll. « Champs 224 », 1987, p. 47.

¹⁸⁶ E. Alletz, *De la Démocratie Nouvelle, ou des mœurs et de la puissance des classes moyennes en France*, t. II, Paris, Lequien, 1837, p. 254.

Le barriere interclassiste, almeno da una certa altezza in poi, appaiono piuttosto *flou*.

Nell'altro senso, la cesura tra popolo e borghesia può essere compresa a partire da un dizionario pubblicato nel 1842 in cui, innanzitutto, si definisce la nazione come «l'unione della borghesia e del popolo» E ancora, «la borghesia [...] è l'aristocrazia nuova [...] domina perché muove tutte le forze sociali; perché le fonti della ricchezza, gli strumenti di lavoro, il credito, sono in suo possesso; attraverso la borghesia il popolo vive; attraverso essa muore [...] è la Borghesia che fa le legge, è lei che la applica».¹⁸⁷

Per fare ordine tra percezione e definizione della borghesia, tornerà forse utile rivolgersi a una fonte particolare, i dizionari, di cui proveremo a comparare diverse edizioni. Questo ci aiuterà a rintracciare le evoluzioni del termine socialmente ammesse.

Nell'Edizione del 1762 del Dictionnaire de l'Académie Française (poco più di trent'anni prima della Rivoluzione Francese), si legge:

BOURGEOIS, OISE. s. Citoyen d'une ville. Bourgeois de Paris. Un riche bourgeois. Une riche bourgeoise. Un bon bourgeois. Un bourgeois aisé & accommodé.

On dit absolument, Le Bourgeois, pour dire, Tout le corps des Citoyens, toute la Ville. Le Bourgeois se souleva. Le Bourgeois prit les armes.

Les Ouvriers, en parlant des gens pour qui ils travaillent, ont accoutumé de dire, Le Bourgeois, de quelque qualité que soient les personnes qui les

¹⁸⁷ E. Duclerc, *Dictionnaire politique et encyclopédique du langage de la science politique*, 1842, voce *bourgeoisie*.

emploient: Et c'est dans ce sens qu'ils disent, Il faut servir le Bourgeois. Il ne faut pas tromper le Bourgeois.

BOURGEOIS se dit aussi pour Roturier, & par opposition à Gentilhomme. Il n'est pas Gentilhomme, mais c'est un honnête Bourgeois.

[alt p. 141] **BOURGEOIS** se dit aussi par mépris, pour reprocher à un homme, ou qu'il n'est pas Gentilhomme, ou qu'il n'a nul usage des manières du monde. Ce n'est qu'un Bourgeois. Cela sent bien son Bourgeois.¹⁸⁸

Nel Dictionnaire de l'Académie Française, edizione del 1835 si legge:

Bourgeois: citoyen d'une ville [...] on dit absolument *Le bourgeois se souleva, Le Bourgeois prit les armes. Les Ouvriers, en parlant des gens pour qui il travaillent, ont accoutumé de dire, Le Bourgeois, de quelque qualité que soient les personnes qui les emploient: et c'est dans ce sens qu'ils disent, Il faut servir le Bourgeois. Il ne faut pas tromper le Bourgeois. Dans les différents Métiers, les Garçons appellent Leur Bourgeois, le Maître chez lequel ils travaillent.*

BOURGEOIS, se dit aussi par Roturier, et par opposition à Gentilhomme. *Il n'est pas Gentilhomme, mais c'est un honnête Bourgeois.*

BOURGEOIS, se dit aussi par mépris, pour reprocher à un homme, ou qu'il n'est pas gentilhomme, ou qu'il n'a nulle usage du grand monde. *Ce n'est qu'un Bourgeois Ccela sent bien son Bourgeois.*¹⁸⁹

Mentre nell'Encyclopédie, la voce *Bourgeois*, curata da Diderot e Bellin pubblicata nel 1751 (tomo II) si legge:

BOURGEOIS, CITOYEN, HABITANT, (Gramm.) termes relatifs à la résidence que l'on fait dans un lieu. Le bourgeois est

¹⁸⁸ *Dictionnaire de l'Académie Française*, IV ed., 1762.

¹⁸⁹ *Dictionnaire de l'Académie Française*, VI ed., 1835.

celui dont la résidence ordinaire est dans une ville ; le citoyen est un bourgeois considéré relativement à la société dont il est membre ; l'habitant est un particulier considéré relativement à la résidence pure & simple. On est habitant de la ville, de la province, ou de la campagne : on est bourgeois de Paris. Le bourgeois de Paris qui prend à cœur les intérêts de sa ville contre les attentats qui la menacent, en devient citoyen. Les hommes sont habitants de la terre. Les villes sont pleines de bourgeois ; il y a peu de citoyens parmi ces bourgeois. L'habitation suppose un lieu ; la bourgeoisie suppose une ville ; la qualité de citoyen, une société dont chaque particulier connoît les affaires & aime le bien, & peut se promettre de parvenir aux premières dignités.

Ciò che maggiormente ci ha stupiti è che, nonostante lo iato creato dalla Rivoluzione, tra le due edizioni del *Dictionnaire*, la definizione non cambia.

Perché? Perché la percezione della rivoluzione francese come rivoluzione borghese è una definizione “comoda” allo studioso di scienze storiche e sociali, impegnato a costruire un immaginario sociale, come sostiene Maza, ma non cogente.

Interessante poi è che la distinzione che ci saremmo aspettati nella definizione.

Non appare in diacronia, bensì, in sincronia. Nella *Encyclopédie* si distingue, opponendoli, tra *borghese* e *cittadino*. Quest'ultimo infatti conosce la propria condizione e se assume coscienza di sé producendo necessariamente un discorso autoriflessivo su se stesso.

Infine, l'edizione Larousse del XIX secolo, dopo il 1789, rileva «che è sempre stato difficile assegnare un senso esatto alle parole borghese e borghesia», il borghese viene

comunque definito come «un individuo della classe media intermedio tra la classe operaia e la classe nobile»¹⁹⁰.

Le difficoltà di distinzione della borghesia comunque perdurano dei dizionari contemporanei.

Il Robert approda a una definizione distinguendo quattro accezioni per la parola *borghesia* il senso antico, la qualità del borghese nella società feudale, il senso storico che oppone la borghesia alla nobiltà, un senso politico come «classe dominante in un regime capitalista che possiede i mezzi di produzione»¹⁹¹; infine, il senso corrente che racchiude la piccola la media e la grande borghesia.

Il borghese è una persona, in principio non nobile, appartenente alla classe media o dirigente, che possiede una certa fortuna, non lavora con le proprie mani (al contrario dell'operaio e del contadino) e si caratterizza per un certo conformismo intellettuale.

Le difficoltà di definire un concetto troppo carico di sfumature come Balzac ci ha mostrato è espressa dai dizionari contemporanei. Eppure se la definizione sfugge l'immagine è chiara.

Le classi intermedie hanno in comune, nonostante le loro irriducibili diversità interne, un certo livello minimo di ricchezza e soprattutto l'istruzione che le distingue nettamente dalla popolazione operaia e ancor più da quella classe lavoratrice e pericolosa rappresentata da Louis Charle. La borghesia francese, differenziata ma coesa al suo

¹⁹⁰ *Grand dictionnaire universel Larousse du XIX siècle*, 1866-1877, p.1128.

¹⁹¹ *Le grand Robert de la langue Française*, 2001. Seconda edizione. Voce *Bourgeois*.

interno ha come comun denominatore tra lo chef *d'entreprise*, gli alti funzionari, i detentori delle arti e delle professioni liberali, le stesse pratiche sociali, gli usi, le consuetudini, consumi, oggetti, sentimenti, la stessa ideologia liberale, la stessa cultura. Tutto questo è borghesia e Balzac ce ne restituisce il senso e la forma più concreta.

Quale letteratura per una storia sociale: istruzioni.

Prima di passare al *close reading* osservando da vicino i romanzi, mi pare necessario a questo punto fare un inciso per fugare dubbi di una mescolanza ingenua e infruttuosa tra letteratura, storia e sociologia.

L'estetica Occidentale è stata dominata dalla nozione di *mimesis*. La *mimesis* può essere intesa in senso platonico, come "imitazione" o in senso aristotelico come "rappresentazione".

Nel capitolo XXV della Poetica, Aristotele pone le basi per un riflessione teorica sul verosimile estetico. Egli identifica nella «verosimiglianza» il legame che unisce la *mimesis* a due forze esterne alla rappresentazione: da un lato, l'aspettativa del pubblico; dall'altro, la fedeltà ad un modello ideale. La scrittura dunque non interpreta la realtà, poiché questo è compito dello storico. Mentre l'arte interpreta la vita per come potrebbe essere. rovesciando l'interdizione di Platone, Aristotele affida alla creazione artistica un ruolo conoscitivo fondamentale. La "scrittura mimetica" dice soprattutto «cose universali», al contrario

della scrittura storica «che dice il particolare»¹⁹². Il problema centrale della *Poetica*, diventa come rappresentare la vita assecondando due leggi: necessità e verosimiglianza.

La prima legge regola la “congruenza interna” dell’imitazione estetica che crea una coesione tra stile, forma e oggetto della rappresentazione; la seconda, regola invece la “congruenza esterna” tra mondo reale e *mimesis*. La seconda legge è quella che ci interessa in questo studio. Stando alla *Poetica*, ed è qui che si trovano le fondamenta del Realismo in letteratura, quello che l’imitazione poetica deve evitare in ogni modo è l’inverosimile. L’attività memetica deve attenersi strettamente a un codice di verosimiglianza, vale a dire a norma prescrittiva. Solo l’attenzione per ciò che non disattende le aspettative del pubblico e che rispetta la conformità ai modelli ideali può entrare nello spazio della *mimesis*. L’attività mimetica così codificata, almeno nel mondo classico e in tutti gli scrittori che si sono attenuti, anche senza saperlo, alle sue leggi, ha un rapporto col mondo della vita selettivo e censorio.

L’attività mimetica però è anche il prodotto che deriva dalla mediazione narrativa dello scrittore e dalla sua meditazione conoscitiva sul mondo in cui è immerso. L’attività mimetica è una lettura del mondo, non una sua fedele rappresentazione. Ora: ciò che si vuole fare con la letteratura di Balzac non è una costruzione di immagini al fine di creare una storia sociale. La letteratura non può

¹⁹² Aristotele, *Poetica*, (a cura di) D. Guastini, Roma, Carocci, 2010, p. 67.

fungere da fonte *sic et simpliciter*. Il problema è: cosa fare di una letteratura come quella di Balzac così vicina alla storia sociale e antesignana della sociologia? Sarebbe un errore escluderla senza trovare un metodo per interrogare i testi eppure l'errore più grande sarebbe trattarla come Storia o come sociologia. Louis Chevalier¹⁹³ ha identificato, per paradosso, proprio in Balzac il principale ostacolo all'edificazione di una vera storia sociale. Se il punto di partenza è giusto non lo sono però le conclusioni: lo storico giunge a gerarchizzare le opere a seconda della loro maggiore o minore adesione alla verità finendo così per rivaleggiare con la letteratura. E con Chevalier molti altri hanno abusivamente, "utilizzato" la letteratura per annettere alla propria causa l'illustrazione letteraria di una realtà politica; per rimpiazzare con l'*exemplum* letterario una fondata analisi storica e sociologica; per guardare a rappresentazioni idealtipiche attraverso dei personaggi emblematici (ma sempre romanzeschi) che dessero ragione di una data società e del suo tempo¹⁹⁴.

Era già di Adorno la convinzione che la letteratura possa dirci molto del mondo a patto di non trattarla come letteratura. Ciò sta a significare che il sapere letterario non può essere inteso come puro *ludus* per il lettore. Come abbiamo visto nel precedente capitolo, al pari della medicina, della morale, delle scienze, la letteratura è *uno*

¹⁹³ L. Chevalier, *Classe labourieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX siècle*, Paris, Plon, 1958.

¹⁹⁴ Si veda a tal proposito J.-C. Caron, *Clio et les usages de Balzac. À propos de Louis Chevalier et de quelques autres*, in N. Mozet et P. Petitier, *Balzac dans l'histoire*, Paris, SEDES, 2001, p. 183-198.

dei saperi che, in concorrenza con gli altri, prova a dire delle verità sul mondo, su ciò che ha intorno. E come tale, all'interno di una sistema, va studiata assieme alle altre forme di verità se si vuole costruire una storia sociale o una sociologia tenendo sempre presente le sue specificità. Questo dovrebbe essere il suo "utilizzo", e non una lettura funzionale all'interno di altre discipline; ma è anche vero che studiare il testo senza studiare il contesto in cui si è espresso significa ridurlo a feticcio e sterilizzarlo.

Nei prossimi paragrafi dunque ci proponiamo di affrontare lo studio dell'immaginario. Ossia, della rappresentazione che lo scrittore ha dato in letteratura, ma in un tempo in cui la letteratura era quasi sociologia¹⁹⁵, dei fenomeni sociali che hanno portato all'ascesa della borghesia e alla tipizzazione dei suoi personaggi letterari e protagonisti storici.

La « Commedia » degli uomini : un preambolo

Quando Balzac decise di dare alla sua produzione letteraria il titolo di *Comédie Humaine*, aveva già pubblicato alcuni dei romanzi che vi confluirono.

¹⁹⁵ Si nota che H. de Balzac soleva definirsi come dottore delle scienze sociali e storico dei costumi nell'*Avant-Propos* del 1842, di cui parleremo in seguito diffusamente. Si segnala inoltre le «journées d'étude dans le cadre du séminaire d'études sur le xix^e siècle des universités Paris 3 et Paris 4» dedicata a *Balzac pré-sociologue*, a cura di A. Del Lungo e P. Glaudes, tenutesi nel febbraio 2012.

L'*Avant-propos* sancisce nei fatti la dichiarazione di poetica dello scrittore e espone la linea programmatica che egli intende seguire.

Pronunciandosi a favore di Geoffroy Saint-Hilaire nella *querelle* che lo aveva opposto a Cuvier, Balzac fonda la sua attività romanzesca, come viene presentata nell'*Avant-Propos*, nel parallelo esistente tra umanità e animalità.

Per lo scrittore, la Società assomiglia alla Natura, e come Geoffroy Saint-Hilaire aveva classificato le specie degli esseri viventi, così egli intende classificare le specie umane e per questo motivo è a Geoffroy Saint Hilaire, che lo scrittore dedica *Cèsar Birotteau*.

Però, è dall'inventore dell'anatomia comparata che Balzac ha imparato a rendere significativi quei *riens* che egli è capace di osservare negli uomini, ed è Cuvier, presente spesso sotto forma di nome nella Comédie, che in *Pelle di zigrino* Balzac celebra in termini espliciti.

Come Cuvier era in grado di risalire, partendo da un osso, alla definizione dell'animale cui era appartenuto, così, per Balzac senza dettagli sarebbe stato impossibile fornire una rappresentazione esaustiva della realtà. Il dettaglio è significato.

Ma, l'umanità che lo scrittore vuole raffigurare è anche l'insieme delle specie sociali ed è quindi a Buffon, classificatore dell'insieme delle Specie zoologiche, che Balzac si ispira in maniera congiunta.

«Esistono specie sociali come esistono specie zoologiche»¹⁹⁶, l'operaio, il funzionario, il commerciante, il

¹⁹⁶ H. de Balzac, C.H., *Avant-propos*, op. cit., p. 4.

poeta, il povero, corrispondono alle differenti classi animali, il lupo, il leone, lo squalo, la capra ecc. Ma, osserva lo scrittore, vi sono delle libertà nello Stato sociale che la natura non si permette: ad esempio, quando dà in sposa a un mercante la donna che sarebbe destinata a essere la moglie di un principe. L'intelligenza degli uomini poi complica ulteriormente l'accesso alle risorse, mentre in natura è tutto predeterminato, poiché l'animale ha poca mobilità e una vita eccessivamente semplice, come sostenuto da Buffon.

La *Comédie Humaine* intende presentarsi come un'Opera-Mondo, cioè, un'opera letteraria che tende a creare un mondo chiuso, totalizzante e completo.

Ma come sempre in Balzac, anche la più sincera descrizione del proprio operato e il disvelamento del meccanismo che regge la composizione artistica, non sono cosa cui prestar fede a occhi chiusi. Se è infatti vero che il progetto prevedeva la descrizione di un mondo per certi versi autoreferenziale e centripeto, è vero allo stesso tempo che l'osmosi tra Stato sociale "cartaceo" e Società storicamente esistente crea delle zone grigie che è difficile ascrivere soltanto all'appannaggio della finzione letteraria. L'intento di rivelare i principi del mondo storicamente esistente, pone la *Comédie Humaine* in un quadrato di difficile definizione.

Tutta la Letteratura Panoramica, e in generale le opere che appartengono al momento realista, si caratterizzano per la volontà di costruire un «mondo» letterario che faccia riferimento, o meglio concorrenza, al mondo reale per

ampiezza e per ontologia compositiva. Per definire questa impresa possiamo servirci di una formula utilizzata da Jacques Dubois: «esperienza di totalizzazione: ecco [l'opera immaginata] come vasta entità organica, che mima fino al delirio la molteplicità e la complessità del mondo : eccola racchiudere lo spazio e il tempo in una struttura sufficientemente vasta per dare l'impressione di inglobare tutta la società senza temere di perdersi nella sua rappresentazione».¹⁹⁷

Balzac però valica il confine asserendo di voler ricercare le cause dei meccanismi che reggono la Società, e non quella da lui creata, ma la Società degli uomini. In questo senso la *Comédie Humaine* è la prima opera-mondo a mettersi in concorrenza con lo stato civile, certo, ma soprattutto a rendere leggibile lo stato civile attraverso la finzione letteraria. Almeno negli intenti.

Se la Letteratura Panoramica è un fenomeno proprio degli anni Trenta e Quaranta, contemporaneo alla cementificazione dell'ascesa borghese, che attraverso la stampa borghese si prefigge lo scopo di parlare apertamente e quasi esclusivamente della società attraverso i Tipi, la *Comédie Humaine* è una letteratura Panoramica che si nutre della mimesi del mondo reale. Ecco allora spiegate le incursioni della Storia nei romanzi attraverso delle tracce: la pubblicità dei negozi presso cui si riforniva Balzac, la menzione di ristoranti realmente esistenti, di medici e scienziati del suo tempo...

¹⁹⁷ J. Dubois, *Les Romanciers du réel, de Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, 2000, p. 13.

Per essere fecondi, non si ha che da studiare. Balzac asserisce di non limitarsi a descrivere ma, per «meritare gli elogi cui devono ambire tutti gli artisti», il suo intento è cercare le ragioni della differenziazione sociale, «sorprendere il senso nascosto in questo immenso assemblaggio di individui, di passioni e di avvenimenti.»¹⁹⁸ È in una lettera a Charles Cabanellas, scritta il 17 aprile 1834, che Balzac annuncia per la prima volta di voler conseguire un progetto organico, suddividendo la sua opera in tre sessioni: *Études de mœurs*, *Études philosophiques* una terza, ancora nebulosa nella definizione, in cui dovevano confluire la *Physiologie du mariage* e il *Traité de la vie élégante*¹⁹⁹, e che diventerà poi la sessione dedicata agli *Études sociales*.

Tra l'aprile e il dicembre del 1834, in seguito al successo di Papà Goriot, Seraphyta, La Recherche de l'Absolu, Balzac comincia a concepire il suo progetto con una precisa nettezza compositiva. Alla base, i **sentimenti** umani, le passioni, raffigurati negli *Études de mœurs*; le **cause** dei sentimenti verranno descritti negli *Études philosophiques*; e negli *Études analytique*, troveranno spazio quegli elementi fondamentali che, come nella chimica, combinandosi creano le condizioni della vita associata, vale a dire i **principi**.

Gli *Études de mœurs* sono poi ulteriormente suddivisi al loro interno in Scene della vita privata, Scene della vita di

¹⁹⁸ H. de Balzac, C. H., *Avant-Propos*, p.7.

¹⁹⁹ H. De Balzac, *Correspondence*, a cura di Roger Pierrot, , 5 voll., vol. 2, Paris, Garnier, 1960-1969, p. 490.

provincia, Scene della vita di campagna, Scene della vita parigina, Scene della vita politica e Scene della vita militare.

La struttura messa in piedi da Balzac e che solo nel 1842 prende il nome di *Comédie Humaine*, prevede la stesura di 137 tra trattati, romanzi e romanzi brevi. In questa poderosa impalcatura teorica, trovano posto tutti gli scritti precedenti del romanziere, fatti salvi i *Cents Contes Drolatiques*, due *pièces* di teatro e alcuni articoli isolati.

In meno di vent'anni, dal 1829, anno della pubblicazione della *Physiologie du mariage*, al 1848, anno della sua morte, Balzac pubblica più di novanta romanzi. La macchina balzachiana funziona a pieno regime, giungendo a scrivere alcuni romanzi in una sola notte (come si narra per la novella *La Granadière*).

La struttura così concepita prevede un intreccio delle storie e di conseguenza il ritorno di alcuni personaggi, che annodano tra loro i romanzi al pari delle loro vicende individuali, così, seppure indipendente nella composizione e nella lettura, ogni romanzo acquista il suo pieno senso soltanto se cucito nella trama più ampia dell'intera *Comédie Humaine*. Le riapparizioni dei personaggi, sono delle ripetizioni con variazione: col trascorrere del tempo nella *Comédie*, è possibile seguire i percorsi (de)formativi di alcuni di essi.

Lucien e Rastignac hanno nella *Comédie* il loro romanzo di formazione; Bianchon è il perno dello spostamento dalla provincia in città; Vautrin, combatte i principi su cui poggia l'ordine sociale che tenta di scardinare servendosi

di Lucien e Rastignac; i borghesi di varia natura (finanziaria, commerciale, amministrativa) si accapigliano durante il regno di Luigi Filippo per trovare uno spazio di riuscita nel magma della mediocrit .

Questo tipo di scrittura, sistematica e convulsa a un tempo, costituiscono la cifra pi  distintiva dell'opera di Balzac. Sebbene alcuni romanzi, come si   visto, siano stati pubblicati prima della proclamazione del progetto *Comédie Humaine*, essi vi confluiscono con delle riscritture, delle cancellazioni che creano una riclassificazione del singolo scritto e delle modulazioni funzionali alla narrazione complessiva dell'opera. Ne consegue per l'inserimento nella *Comédie*, alcuni romanzi cambino titolo o che ne vengano scritti di nuovi, come *La casa del gatto che gioca*, messo in apertura dell'opera nel 1842 ma composto soltanto nel 1830, quando si intitolava *Gloire et malheur*. Il mutamento di posizione del romanzo equivale a una decostruzione di alcuni aspetti e all'edificazione di nuovi significati del testo: l'interesse passa dai personaggi ai luoghi, il negozio di rue Saint Denis, dalla storia della vicenda alla sua archeologia, dalla storia sentimentale (un matrimonio mal riuscito), alla sociologia (il significato di un fallimento matrimoniale per l'intera famiglia).

Questa ri-costruzione e ricollocazione, che ha indotto alcuni studiosi a parlare di «moment»²⁰⁰ della *Comédie*

²⁰⁰ C. Duchet, I. Tournier,  dit., *Le « Moment » de La Comédie humaine*, Groupe International de Recherches Balzaciennes, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1993.

Humaine, questo movimento perpetuo sono una delle caratteristiche del romanzo balzachiano che, già corposo quanto a composizione, si arricchisce di una storia editoriale in certi casi notevole ma inafferrabile, sebbene l'edizione definitiva sia stata licenziata dallo stesso Balzac, ed è l'edizione Furne²⁰¹.

Parfum d'argent

*“Les romans de Balzac n’auraient
pas lieu si la question de l’argent ne se posait pas.”* ²⁰²

Il romanzo da cui ho deciso di partire è *Grandezza e decadenza di César Birotteau*. Il protagonista assoluto, motore e fine della vicenda è il denaro. Rapporti tra produzione e sfera remunerativa era una delle preoccupazioni maggiori dello stesso Balzac che non a caso aveva eletto César a suo eroe prediletto.

Un eroe borghese però, così lontano dalle inclinazioni e dal sentire balzachiano. Il tema del denaro è l'epicentro di moltissimi romanzi balzachiani, anche quando esso è solo un collaterale apparente.

²⁰¹ I riferimenti dei testi che seguiranno, come per i precedenti, verranno fatti a partire dalle edizioni italiane di più facile reperimento, poiché non esiste una traduzione completa dell'intera opera di Balzac. Per i romanzi o i testi di cui non esistevano traduzioni, ho provveduto io stessa affidandomi all'edizione della *Comédie Humaine* pubblicata in *Bibliothèque de la Pléiade*, Gallimard, Paris.

²⁰² A. Wurmser, *La Comédie Inhumaine*, Paris, Gallimard, 1964, p. 106.

«abitando a Parigi», infatti, «bisogna pur sempre inchinarsi al risultato dei conti, rendere omaggio alle cifre e baciare il piede forcuto del vitello d'oro»²⁰³

Tutti i rapporti di forza interni ai testi si reggono sempre su passioni, desideri ambiziosi e la classificazione umana più che quella sociale si fonda sul denaro. La preoccupazione legata al denaro assunta a tema da romanzo è strettamente legata alla letteratura realista ottocentesca. Dalla lezione di Auerbach sappiamo che temi corporali o materiali degradanti come la finanza potevano trovare voce nell'*Aulularia* plautina, nell'*Avaro* di Molière in cui la monomania è il fulcro dell'umorismo. Ma con Birotteau, il tono del tema cambia poiché ad esso non si lega solo il sermo serio e anzi, si sconfinava nel tema nobilitante dell'onore²⁰⁴.

Toqueville nel 1840 aveva fatto risalire l'ossessione per il denaro alla distruzione dei privilegi e alla conseguente mobilità sociale l'ossessione per il denaro. Il desiderio del possesso e il timore della perdita diventano i due poli intorno a cui si agitano le passioni delle classi sociali e in ciò consiste la mobilità sociale. È una situazione tutta nuova e propria della società post rivoluzionaria, poiché in un universo che non è più dilaniato dalla guerra e in cui la vita, elevata a sommo bene, non è più quotidianamente messa in pericolo da minacce esterne, la società falsamente

²⁰³H. de Balzac, *Les Employés ou la Femme supérieure*, (1838), *Gli impiegati*, Milano, Garzanti, 1996, p. 13.

²⁰⁴ Per una ricognizione diacronica del concetto d'onore in letteratura e arte si rimanda a G. Pecchinenda, *Il sistema mimetico. Contributi per una sociologia dell'assurdo*, S.M. Capua Vetere, Ipermedium, 2014.

pacificata implode. Diventano plausibili nuove trame e nuovi possibili romanzeschi: ascesa e declino sono la sorte degli uomini. I soldi sono, «principio assiologico e motore dell'azione»²⁰⁵. Tutti i valori cedono il posto alla logica del profitto e chi osa ancorare al denaro contaminante il proprio sentimento più puro, come Eugénie Grandet, è destinato a restare schiacciato.

In tutta la *Comédie Humaine* la trasformazione in *homo economicus* si è completata: Gobsek, Birotteau, Nucingen e Grandet sono i quattro assi della rappresentazione finanziaria. L'usuraio è ovunque, anche quando non è il personaggio principale della vicenda (come per la sorte di Birotteau) perché il suo denaro è veicolo della sua immanenza. Egli diventa l'equivalente del denaro come elemento onnipervasivo e panteista, tanto più presente quanto più rimosso e innominato. Perfino quando il vero oggetto narrativo è un altro, l'amore, l'amicizia, la politica, il successo, il matrimonio, l'arte, il denaro è sempre il fuoco sotto la cenere, sopito ma pronto a rovesciare le sorti umano se la sua urgenza viene richiamata, se il suo calore viene riattizzato.

Il denaro diventa allora di per se stesso la merce con cui si scambia la vita.

Se la nascita della società post rivoluzionaria e borghese ha reso possibile l'ascesa (che apre sì per se stessa un ventaglio di possibilità narrative inedite: il nuovo milieu rendeva possibile all'individuo un'avventurosa scalata e

²⁰⁵P. Pellini, *Il denaro*, pp. 354-371, in *Letteratura Europea*, M. Fusillo, P. Boitani, (a cura di), vol. III, *Grandi temi*, Roma, UTET, 2015, p. 358.

pervient accedendo a un nuovo tipo di romanzo di formazione²⁰⁶), essa ha altresì consentito di rendere narrativamente valida la corruzione dell'animo, sottraendola a questioni meramente teologiche e morali e restituendola al piano dell'etica degli uomini, e ha consentito di mettere su carta una gamma di emozioni, e sofferenze per il lettore, inedite. La modernità è progresso positivo e al contempo maledetta corruzione. Queste sono le due anime sorte dalla rottura dell'universo, edenico secondo Balzac, anticoregimentario. La frattura tra ideologia dichiarata e scelte tematiche è l'insanabile cardine del romanzo realista. In Balzac le due polarizzazioni convivono. Al contrario di altri romanzieri suoi contemporanei, si pensi a Dickens, egli non si accontenta di rappresentare soltanto il sentire umano ma spiega, indaga e ordina i meccanismi di produzione e le tecniche. Indimenticabile la lunghissima descrizione sulla stamperia all'inizio di *illusioni perdute*, o le speculazioni finanziarie dei terreni della Madeleine in *Cesar Birotteau*. Ma anche la caccia al buon partito, e la provenienza delle rendite di questa o quell'altra ereditiera vengono definite con cure, si pensi alla descrizione degli introiti di Madame Grandet una volta trovatasi orfana e ricca. Le motivazioni delle analisi Balzachiane vanno certo cercate in questioni materiali: maggiore era il numero di pagine scritte maggiori proventi egli poteva reclamare dalla pubblicazione dei *feuilleton*, ma si connaturano anche in

²⁰⁶ Moretti ha mostrato l'idealtipo romanzesco borghese in uno splendido saggio più volte citato qui.

un eccezionale tipo di letteratura pre-sociologica che tenta di risalire alle cause prime. Il mito fondante della società borghese fin dalla sua fondazione è quello del *self made man*. La letteratura articola i modi di contravvenire all'onestà, ad articolare l'immaginario inficiato dalla tentazione dell'azzardo, del sotterfugio. L'eredità, l'usura, la dote rappresentano il sogno del pubblico (e dello stesso Balzac assediato da debiti e creditori), le sue endorfine collegate all'immagine del patrimonio accumulato. Nella *Comédie Humaine* i rapporti umani vengono letti sempre col filtro dell'ambizione e della spasmodica fame di accumulo. Ma Balzac non si lascia ridurre in un solo quadro morale di riferimento. La sua complessità letteraria sta proprio nell'impossibilità di una lezione univoca. I codici comportamentali, le nozioni di "onore" e di "onestà" sono costantemente messe in discussione, si sono degradate fino a scostarsi dall'Ethos, poiché nell'antropologia letteraria, la religione predominante è il denaro. Il lettore balzachiano si muove sempre su un doppio piano: le dinamiche sociali rappresentate in letteratura sospendono definitivamente la sua incredulità, tant'è che numerose lettrici scrivevano a Balzac contaminando definitivamente la lettura e la vita²⁰⁷, ma Balzac si spinge oltre: i contenuti dei suoi romanzi inducono il lettore ad accordare un patto di assoluzione preventiva alle ragioni dell'oro²⁰⁸. Per Balzac l'oro accumulato dai suoi avari, impedisce loro, ben prima delle

²⁰⁷ Questo il titolo del libro di J. Lyon-Caen, *La Littérature et la vie: les usages du roman au temps de Balzac*, Paris, Tallandier, 2006.

²⁰⁸ Su questo punto si veda anche Engels, *Il realismo in Balzac*, in K. Marx, F. Engels, *Scritti sull'arte*, Roma-Bari, Laterza, 1967.

intuizioni freudiane, qualsiasi altra pulsione corporea. Il pranzo di Grandet è *fois gras* solo quando gliene regalano, la sua dispensa è tenuta sotto chiave, il vino e le frutta guasti vengono regolarmente consumati²⁰⁹... gli avari mangiano male e quando Nucingen osa concedersi un'ultima passione, quella per Esther negli *Splendori e miserie delle cortigiane*, egli si ammala.

I quattro romanzi del denaro, *Eugénie Grandet* (1833), *Gobsek*(1835), *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau* (1837), *La maison Nucingen* (1838), costituiscono un microcosmo da cui partire per osservare le dinamiche di accumulazione e circolazione dei capitali.

I personaggi potrebbero essere così ripartiti: M. Grandet e M. Birotteau da un lato, Gobsek e Nucingen dall'altro.

Partiamo dalla prima coppia oppositiva.

Entrambi hanno in comune il destino matrimoniale delle loro figlie.

Birotteau è il protagonista del romanzo *Histoire de la Grandeur et de la Décadence de César Birotteau, parfumeur, chevalier de la Légion d'honneur, adjoint au maire du deuxième arrondissement de Paris*. Il titolo riassume da solo l'intera trama del romanzo. Di seguito la trama.

Birotteau è un profumiere, di estrazione contadina, reso ricco dalle sue formidabili scoperte e dal successo di vendita dei suoi profumi meriti questi che gli valgono la Legione d'Onore, fra le più alte delle onoreficenze francesi. Accecato dalla fortuna,

²⁰⁹ H. de Balzac, *Eugénie Grandet* (1833), *Eugénie Grandet*, Milano, Garzanti, 2007.

Birotteau decide di trasformare la sua abitazione borghese in un sontuoso palazzo e di dare un ballo per la fine del 1818, in occasione della ritirata delle truppe occupanti della Francia, destinato a restare celebre e che l'avrebbe definitivamente consacrato nell'empireo alto borghese. Le spese ingenti che spaventano sua moglie (il romanzo si apre col sogno di ritorno alla povertà di Madame Birotteau) e il suo fedele primo commesso Anseleme Popinot, segretamente innamorato di Césarine Birotteau, gli risultano fatali nel momento in cui decide di imbarcarsi in un affare di speculazione terriera nel quartiere della Madeleine, a Parigi. Attraverso una doppia manovra, l'abile notaio Roguin, consumato da una passione accecante per Sarah Gobsek, riesce a prosciugare definitivamente tutto il patrimonio liquido di Birotteau senza dargli alcuna ricevuta. L'istigatore del complotto ai danni di Birotteau è du Tillet, ex primo commesso di Birotteau e da costui creduto sincero, che aveva più volte tentato di sedurre Madame Birotteau e che, ormai ascenso alle alte sfere finanziarie, non ha mai accantonato il proposito di vendicarsi del suo antico padrone. Senza vie d'uscita e nonostante l'aiuto di suo zio Pillerault, di sua moglie, di sua figlia e del fedele Anselme Popinot Birotteau è costretto a depositare il bilancio (atto di dichiarato fallimento) e a vendere la sua Reine des roses a Célestin Crevel. Ma Anselme, direttore di una succursale della Boutique a via Cinq Diamant, aiutato dal geniale venditore l'Illustre Gaudissart mete appunto e commercializza un olio di sua invenzione che riscuote lo stesso successo dei profumi venduti da Birotteau. Popinot mette appunto un Olio cefalico che ha il potere di far ricrescere i capelli, i cui proventi delle vendite vengono riversati a Birotteau. Il profumiere aiutato perfino dal re

Luigi XVIII, che gli elargisce seimila franchi commosso per la sua lealtà realista e per il suo affannarsi a risanare i debiti, riesce a risanare le sue economie e a estinguere tutte le cambiali. Riabilitato nel 1823, può riprendersi la Legione d'onore e stremato dalla battaglia contro i creditori, muore il giorno stesso della sua riabilitazione, lasciando nelle mani di Anselme e di sua figlia Césarine un commercio florido e la sua benedizione per l'imminente matrimonio.

Quello di Birotteau è un vero e proprio dramma della borghesia. Il progresso capitalista e la diffusione dei mezzi di comunicazione, su tutti la stampa, conducono a una nuova ansia sociale. È infatti dai giornali che Grandet apprenderà del fallimento del suo defunto fratello, perché i giornali hanno il potere di rovinare il buon nome di un uomo libero. Il concetto di onore²¹⁰ non è più legato al sangue, al rango, limitato alla giurisdizione su un feudo, esso si estende, si massifica e il suo valore diventa fluttuante. Il valore degli uomini si prova su un nuovo campo che non è quello di battaglia ma quello delle speculazioni finanziarie. Come il valore delle obbligazioni e delle azioni, il valore degli uomini si lega a quello che ne dà di essi la stampa e più in generale l'opinione pubblica. L'uomo pubblico si misura dalle sue azioni, dalle sue idee, dalle sue qualità morali, dalla sua capacità di "onorare" i debiti contratti e soprattutto dalla sua probità. Così, degradato, l'onore si lega al segno del denaro e diventa in queato senso un importante tratto di distinzione e identità

²¹⁰ G. Tarde, *Le duel*, in *Études pénales et sociales*, Paris, Masson, 1892, p. 1-83.

di classe che separa la possibilità economica borghese dalla dilapidazione finanziaria propria della classe aristocratica. Che il commercio di Birotteau si leghi all'identità di classe è chiaro fin dalla sua professione e dalle sue scoperte. Il successo di un olio per la ricrescita dei capelli è in relazione significativa con lo spirito di un tempo in cui l'abolizione delle parrucche ha decretato il trionfo delle calvizie. Tra tutte le professioni borghesi scelte da Balzac, quella del commerciare prodotti alla moda, il cui bisogno è indotto dai mutamenti sociali, che abbiamo analizzato nel capitolo precedente, è certamente una scelta icastica. Come lo speziale, il profumiere è una delle figure che emerge dal XX secolo sorretto dai nuovi bisogni dei notabili parigini. Egli incarna la figura di un'ascesa rapida e spettacolare, vende i desideri nuovi perché il xx secolo è il tempo della diffusione delle norme igieniche e dei prodotti da toelette da parte di una nuova popolazione di consumatori.

Le strategie di vendita messe in atto da Birotteau si legano all'idea del progresso e la pubblicità entra a gamba tesa a mostrare il meccanismo della rapida diffusione di un prodotto. La questione della pubblicità in Balzac è tanto più interessante se si pensa che lo scrittore tesse le lodi di numerosi commercianti realmente esistenti, i *tailleurs* Staub e Buisson, sono suoi fornitori. Balzac che era cliente di Chevet, fornitore del palazzo reale, di madame Domas, pasticceria, di Tanrade, *confiserie* di rue Choiseul, del «fidel Berger» a rue des Lombards, poi presso il palazzo reale, fa una pubblicità importante a tutti loro e a molti altri nei suoi romanzi.

Ecco ciò che scrive di Balaine, il proprietario del «Rocher de Cancale»: l'illustre Balaine, il creatore di questo primo ristorante parigino per la delicatezza e la perfezione della cucina, cioè a dire del mondo intero.» e ancora: «alle sette e mezza nel più bel salone in cui l'Europa intera abbia mai cenato, brillano sulla tavola un magnifico servizio di argenteria fatto apposta per le cene in cui la vanità salda l'addizione in biglietti di banca. Egli esalta i talenti dei couturieres alla moda, les Victorine, les Leroy, la virtuosità di un parrucchiere come Plaisir, l'illustre coiffeur, i profumi di Chardan Houbigant, da cui si riforniva; glorifica l'orafo Froment-Meurice, a cui egli ordina dei gioielli e dei *coupes* per Madame Hanska e la sua famiglia, il cesellatore Odier, il bronzatore Thomire²¹¹.

Balzac era diventato maestro nell'arte di distribuire elogi ai suoi fornitori e poiché è contemporaneo dell'epoca in cui la reclama apparve nella stampa e si può sostenere che egli sia uno dei creatori della pubblicità.

Nel 1837 per la prima volta Émile Gerardin, fondatore del giornale *La presse*, fa entrare nella giornale la pubblicità. Già da una decina d'anni la pubblicità era apparsa nel corpo dei giornali. Il primo dicembre 1827 è una data da ricordare nella storia della pubblicità: è in questo giorno che nasce nei fogli pubblici. Non che fosse sconosciuta prima ma essa figurava in fogli a parte e su cui si pagava un abbonamento.

²¹¹ Vedi G. Derys, *Balzac inventeur de la publicité*, comparso il 20 ottobre 1943 su *l'Union*.

Il primo dicembre 1827, si rilevano degli annunci così ripartiti: librerie, *gravures*, annunci giudiziari, aggiudicazioni, mode. Si danno i risultati della borsa, i risultati dei mercati, quelli delle borse di provincia, i risultati dei porti, delle partenze dei paquebots, degli aggiornamenti sui commerci esteri. Parigi aveva conosciuto precocemente la comunicazione per immagini, una pubblicità rudimentale potremmo dire era quelle delle insegne dei negozi dipinti dai nomi dei pittori più illustri, tipo Watteau, Gavari, Géricault, basta andare al museo Carnevalet a verificare. Ma la vera novità di Balzac è un'altra: Egli crea un sistema pubblicitario. Mette il proprio gusto individuale al centro della narrazione e quindi finisce col fare pubblicità ai suoi "amici". Nel caso di Watteau è Gerseint che lo ingaggia per farsi fare l'insegna e rendere una pubblicità al suo negozio attraverso l'opera del pittore, Balzac, invece, si fa garante della pubblicità che propaga e lo fa sua sponte. Al contempo però questo tipo di pubblicità serve ancora una volta alla scrittura realista. Il lettore può verificare quanto egli ha descritto provando i negozianti e i venditori da lui menzionati. Ancora una volta testo e metatesto si sovrappongono per ricreare quello strettissimo legame tra realtà e rappresentazione balzachiana.

I meccanismi della nascente pubblicità erano a tal punto penetrati nel romanzo che Balzac li inserisce nelle vicende di César Birotteau. Andoche Finot "l'intellettuale", come viene definito dal profumiere, si occupa di stilare il manifesto pubblicitario, quella che nella mentalità del

borghese Gaudissart viene definita una «letteratura utile»²¹²:

Nessun cosmetico può far crescere i capelli, come nessun preparato chimico li tinge senza pericolo per la sede dell'intelligenza. La scienza ha recentemente dichiarato che i capelli sono una sostanza morta, e che nessun agente può impedire a loro di cadere e di incanutire. Per prevenire la xerasia e la calvizie, basta preservare il bulbo donde essi nascono da ogni influenza esterna atmosferica e mantenere al capo il calore che gli è proprio. L'*olio cefalico*, basato su questi principi fissati dall'Accademia delle scienze produce questo importante risultato [...]. Ricerche scientifiche hanno dimostrato che i nobili, i quali si distinguevano un tempo per la lunghezza delle loro chiome, non adoperavano un metodo diverso da questo.²¹³

L'efficacia di questa pubblicità, come asserisce Finot più avanti consiste nel fatto che «l'epoca delle réclames frivole e scherzose è finita; ora entriamo nel periodo della scienza, occorre un tono dottorale, autorevole per imporsi al pubblico.»

Balzac aveva saputo cogliere questo mutamento di paradigma: l'*auctoritas* della scienza si stava imponendo nella narrazione del quotidiano. La forza della sua letteratura consiste anche nell'unione di scienza, stampa e pubblicità che tanto seduceva la borghesia. Ma c'è di più: per invogliare l'acquisto dell'olio cefalico Finot aggiunge un tratto distintivo asserendo che i nobili avevano i capelli lunghi. Ma quali nobili? «I Romani, i Greci, [quelli delle

²¹² H. de Balzac, *César Birotteau*, op. cit., p. 155.

²¹³ *Ivi*, p. 154.

popolazioni del Nord»²¹⁴ per le quali la chioma era preziosa. Lontano dunque dalla invisa aristocrazia francese dai capelli posticci.

Birotteau è presentato come l'eroe di una epopea borghese. In nessun altro romanzo forse è così chiara quando la società entri nella letteratura rendendo narrabile vicende finanziarie e legando l'animo del singolo, il senso di colpa, al debito e la sua gloria al denaro. All'inizio della rovinosa caduta di Birotteau, Balzac scrive quasi una dichiarazione di poetica che legittima la cittadinanza delle vicende medie all'interno della letteratura:

Possa questa storia essere il poema delle vicissitudini borghesi, alle quali nessuna voce ha pensato, tanto sembrano prive di grandezza, mentre non sono meno immense [dei grandi poemi]: qui non si parla di un solo uomo ma di tutto un popolo in pena.²¹⁵

Tra i chiostri più tetri: destino di una figlia di Saumur

Eugenie Grandet è il primo vero successo di Balzac (appartiene al ciclo dei 13) sia di pubblico che, soprattutto, di critica.

Il destino di Birotteau intrattiene un parallelo magnetico con quello di Felix Grandet e con la sorte di suo fratello, Grandet di Parigi. Di seguito la trama.

²¹⁴ *Ibidem*.

²¹⁵ *Ivi*, p. 61.

Félix Grandet vignaiolo, bottaio e sindaco, grazie a un enorme senso degli affari fondato sulla più cupa avarizia, è riuscito ad accumulare un enorme ricchezza approfittando di un epoca instabile e piena di rovesciamenti finanziari. Egli riesce a far fruttare la sua enorme fortuna facendo credere a sua moglie, a sua figlia Eugénie e alla faccendiera Nanon di essere sull'orlo dell'indigenza. Fra gli abitanti di Saumur, dove la vicenda è ambientata, che stimano le fortune di Grandet e vedono in sua figlia un ottimo partito, si fronteggiano a colpi di serrati corteggiamenti, le due famiglie dei Crouchet e dei Grassins. La vita di Eugénie ingenua e pura viene però sconvolta dall'arrivo di suo cugino Charles da Parigi. Charles, è stato inviato a Saumur da suo padre, ricco commerciante, che assediato dai debiti causatogli, come a Birotteau, dalle speculazioni terriere di Rougin e Souchet e disonorato dal fallimento decide di suicidarsi. Nella più completa disperazione e confortato dalle amorevoli cure di sua cugina Charles si innamora di Eugénie ma Grandet preoccupato dalle sue mire matrimoniali e dalla sua volontà di ascesa finanziaria decide di allontanarlo e al contempo risanare il fallimento di suo fratello per poterne trarre beneficio. Dopo il primo bacio Charles e Eugénie, si promettono un eterno amore e per consentire a Charles la riuscita in India, dove è stato stabilito che costui si recherà per far fortuna, Eugénie decide di donargli le sue monete d'oro in cambio di un cofanetto d'oro che Charles le lascia come pegno d'amore.

La collera di Grandet, alla scoperta che sua figlia ha ceduto il suo oro ammalia Madame Grandet, già enormemente provata da una vita di stenti è estrema e costui acconsentirà a riconciliarsi con sua figlia solo per questioni di eredità. Grandet riesce infatti a

convincere Eugénie a rinunciare all'eredità di sua madre in suo favore. Alla morte di suo padre, Eugénie è finalmente libera e scopre di essere ricca ma nonostante il trascorrere degli anni non ha mai rinunciato al suo amore per Charles. Nel frattempo Charles ha fatto fortuna in India ma, indurito dalla vita e dimentico del suo amore di giovinezza, decide di tornare a Parigi per un matrimonio di convenienza con la marchesa d'Aubrion. Eugénie, apprende la notizia, regola i debiti di suo zio che Charles si era rifiutato di saldare e sposa il maresciallo de Bonfons (un Cruchot di Saumur) che rivela a Charles la ricchezza di Eugénie. Eugénie, rimasta vedova, sposerà in seconde nozze il marchese di Froidfond ma deciderà di vivere il matrimonio osservando voto di castità, legata indissolubilmente a Charles.

Eugénie Grandet è, assieme al *Père Goriot*, il più celebre romanzo eponimo di Balzac. La particolarità narrativa più evidente del testo è che nonostante l'annuncio fin dal titolo di una vicenda biografica, esso racconta invece le vicende di Monsieur Grandet. Eugénie rimane sullo sfondo eppure tutta la sua esistenza è tiranneggiata dal volere paterno. La sorte matrimoniale e la felicità umana delle figlie, sembra suggerire Balzac, è sempre legata, più ancora che alla loro condotta morale, ai comportamenti materiali dei loro padri.

Nella fine tragica del romanzo *Eugénie*, non soltanto non riesce a sottrarsi, seppur ricca, dalla realtà monotona e immobile della sua vita provinciale, suo solo universo di senso, ma resta anche alienata per sempre all'interno della

società. Il romanzo è, per la giovane, l'attesa²¹⁶ tradita di un riscatto che non avviene.

La lettura di questo testo in maniera congiunta con Cesar Birotteau consente notevoli punti di raffronto. Innanzitutto è possibile comprendere fino in fondo cosa significhi nell'immaginario dei *parvenu*, che della provincia riportano a Parigi la loro mentalità, fare fallimento. Lo spiega Grandet e attraverso le sue parole possiamo comprendere l'onta del disonore di Birotteau.

«Fare fallimento è commettere l'azione più disonesta fra tutte quelle che possono disonorare l'uomo» [...] «il fallimento è un furto protetto troppo bene dalla legge. Certe persone hanno dato le loro merci a Guillaume Grandet, confidando nella sua reputazione di uomo onorato e nobile; ma poi lui si è preso tutto e ha lasciato loro solo gli occhi per piangere. Il bandito di strada è preferibile al bancarottiere; quello ti attacca, tu puoi difenderti, lui rischia la testa; ma l'altro... insomma, Charles è disonorato».²¹⁷

Il fallimento è dunque un "peccato" e il denaro è ammantato di un aspetto sacrale.

Se il romanzo di Birotteau è il romanzo dell'onore borghese, aggettivo quasi ossimorico del sostantivo, le vicende di Grandet si fondano sul tipo sociale dell'avaro, aggravato dalla presenza fisiognomica di una disgustosa verruca sul naso. Ma letta con la lente del romanzo realista,

²¹⁶ Sulla questione dell'attesa e sul suo significato per la sorte femminile rimando a M. Moccia, *L'attesa di Penelope*, in *Le attese*, a cura di A. Abignente e E. Canzaniello, Napoli, Ad est dell'equatore, in corso di pubblicazione.

²¹⁷ H. de Balzac, *César Birotteau*, op. cit., p. 70-71.

il destino che si abbatte sui suoi cari non è quello dei congiunti del vecchio epulone ma una sorte di stenti, fatiche e infelicità. Eugénie subisce una sorta di martirio, che trasforma perfino i suoi tratti somatici. La grazia della giovinezza, la purezza diventano nel sacrificio iconografia mariana e costrizione all'attesa.

Balzac ribadisce che i sentimenti veri vivono in provincia. La sorte di Césarine, figlia di César Birotteau, che fin dal nome appare come un'emanazione del padre, è diversa: ella ama ricambiata Popinot, e il lieto fine della sua vicenda sentimentale è legata anche in questo caso alla sorte di suo padre e alla sua conduzione degli affari finanziari. Riabilitato il padre, la figlia diventa onorata.

Il denaro, inteso in termini sociologici, articola la narrazione come mai prima.

La religione dell'umanità: due atei Gobseck e Nucingen

L'analisi del quadrilatero del denaro si completa con la lettura di altri due romanzi.

Gobseck è il *deus ex machina*, un fiume di denaro i cui affluenti nutrono le vite economiche dei personaggi della Comédie Humaine. È ovunque, nominato ma assente. Arriva fin nella vita di Lucien de Rubempré. Dal punto di vista letterario, il suo personaggio trascende la sua stessa presenza fisica, e imprime all'Opera la sua personalità. La descrizione di Gobseck è la seguente:

Quest'uomo singolare non aveva mai voluto vedere una sola persona di quattro generazioni femminili che costituivano la sua parentela. Egli abborriva i suoi eredi e non concepiva che la sua fortuna avesse mai potuto essere posseduta da altri che non lui stesso dopo la sua morte. Sua madre l'aveva imbarcato fin dall'età di dieci anni in qualità di mozzo per i possedimenti olandesi nelle Indie, in cui aveva vagato per venti anni. Anche le rughe della sua fronte giallastra conservavano i segreti di avvenimenti orribili, del terrore improvviso, della fortuna insperata, degli intrighi romanzeschi, di gioie infinite: la fame sopportata, l'amore calpestato dai piedi, la fortuna compromessa, perduta, ritrovata, la vita ripetutamente in pericolo e salvata forse da quelle determinazioni la cui rapida urgenza scusa la crudeltà [...] Se l'umanità, se la sociabilità sono una religione, poteva essere considerato ateo.²¹⁸

Anche in questo caso si tratta di un romanzo eponimo ma ha una forma particolare.

La vita di Gobsek viene raccontata da l'avvocato Derville attraverso un suo ricordo di giovinezza.

Una sera in cui l'avvocato Derville è in casa della viscontessa de Granlieu, ascolta i rimproveri di costei verso sua figlia innamorata di Monsieur de Restaud, la cui madre è nata Goriot, (le sue vicende, legate proprio alla disamorata donna, vengono raccontate in Père Goriot). Alla presenza delle due donne l'avvocato racconta una storia per edificare la giovane Camille Grandlieu. Derville rievoca il tempo in cui egli aveva per vicino di casa il vecchio Jean – Esther van Gobseck, usuraio, corsaro,

²¹⁸ H. de Balzac, C.H., Gobseck, vol. II, p. 626 -627.(Traduzione mia).

capitalista che aveva aquisito dalle sue esperienze di vita una filosofia dominata dall'interesse. Grazie a un prestito a usura contratto con Gobseck, Derville compra la sua carica di avvocato. Un giorno conduce dal vecchio Maxime de Trailles, un dandy senza onore, che esercita un potere assoluto sulla sua amante Madame de Restaud, madre del giovane Monsieur de Restaud, e soprattutto sulle sue finanze. Maxime de Trailles è spinto verso l'usuraio dal pegno di una parure di diamanti di inestimabile valore e Derville si trova ad essere il testimone impotente della transazione. Il conte di Restaud preoccupato di recuperare la parure aliena a fondo perduto tutti i suoi averi, operazione questa che rende Gobseck proprietario dei suoi beni e della sua casa e che condurrà il conte, consumato dal dolore, alla morte. Il conte infatti sa sua moglie infedele e scopre inoltre di non essere il padre di due fra quelli che riteneva i suoi figli. Consigliato da Derville nomina erede suo figlio Ernest, amato da Camille, ma provvede anche alla sorte degli altri figli. Convinta che suo marito voglia destituirlo, Madame de Restaud distrugge il testamento dopo la morte del marito senza leggerlo. Anni più tardi, Gobseck muore possessore della fortuna dei Restaud e di tutti i soldi derivategli dal suo mestiere di usuraio (la sua eredità passerà nelle mani di sua nipote e troppo tardi in quelle di Lucien de Rubempré in Splendori e miserie delle cortigiane), ma decide di restituire al giovane conte Ernest de Restaud le sue ricchezze familiari. Riabilitato agli occhi di Madame de Granlieu, Ernest, grazie all'avvocato Derville, può sposare la giovane Camille de Granlieu.

Il romanzo Gobseck, scoperchia il meccanismo sociale dell'afflusso del denaro nella società parigina della

Restaurazione. La storia è ambientata nel 1829, i nobili riprendevano i loro posti all'interno dello Stato ma il denaro apparteneva alla borghesia. Il matrimonio di interesse tra nobili decaduti e borghesi affamati di titoli nobilitanti era l'unico mezzo per rifarsi le finanze e dotarsi di un nome.

L'oro, «che contiene tutto in germe e rende tutto realtà»²¹⁹, sottomette gli uomini con una forza sotterranea. La Viscontessa di Grandlieu adduce come pretesto per opporsi, inizialmente, al matrimonio, la sconvenienza di sposare un uomo la cui famiglia sia stata rovinata da una madre scellerata.

Gobseck rappresenta l'essenza stessa del capitale. Esso circola ma appartiene sempre a un unico padrone. Ammantato di un potere cupo e ascetico, il vecchio Gobseck, quasi un alter-ego dell'antiquario della *Peau de chagrin*, è un'essenza che domina silenziosa la struttura della *Comédie Humaine*. Gobseck riesce ad essere a un tempo regista delle miserie umane e filosofo di una scienza del denaro; la grandiosità del philosophe è controbilanciata dall'economia che egli applica come un meccanismo automatico alla sua vita, giungendo a economizzare sull'uso delle parole e sulla scelta del tono di voce.

Le sua stessa narrazione è fatta da terzi e non in prima persona, come se un senso di inafferrabilità proprio del denaro fosse compenetrato nella sua stessa figura. La pratica dell'usura è come un'arte, egli ne è un virtuoso, e

²¹⁹ *Ivi*, p. 629.

perciò incarna il potere dell'oro che equivale alla fluttuazione della vita umana perché conosce quelle cause e quei principi teorizzati da Balzac nell'*Avant-propos* che sono le leggi che reggono la società degli uomini.

A completare il quadro della vita economica della *Comédie Humaine* e della borghesia alimentata dall'immaginario di Balzac, resta la figura di Nucingen.

La maison Nucingen, si apre con una dedica di Balzac a Madame Zulma Caraud, un "anima bella", che comprenderà il romanzo che Balzac definisce *accolée*, cioè, collegato, a César Birotteau.

Anche in questo caso, come per Gobseck, la narrazione è condotta mediante uno stratagemma, quello, reso celebre nella letteratura francese fin dai tempi di Madame de Sevigné, del *voir sans être vu*.

Nel 1836, un uomo sorprende la conversazione tra quattro giornalisti: Finot, Blondet, Couture e Bixiou che commentano la brillante riuscita di Rastignac, raccontata in Papà Goriot, avvenuta grazie alla Maison Nucingen. Blondet spiega che Restignac si è legato alle speculazioni di Nucingen il quale ha capito che l'argent n'est une puissance que quand il est en quantités disproportionnées. Nucingen ha trovato una efficace tattica per arricchirsi: ha scelto di stimolare le liquidazioni sospendendo i pagamenti e proponendo ai suoi debitori dei valori "morti", titoli il cui prezzo corrisponde all'ammontare del credito quando il loro valore in borsa è molto inferiore. A mercato chiuso, egli riprende i suoi pagamenti. Nel corso degli anni egli perfeziona la sua tattica: fa credere ai suoi creditori, attraverso la

voce autorevoli di uomini prezzolati da lui ingaggiati e dalla reputazione cristallina, come Rastignac e il conte des Lupeaux, la sua rovina imminente per alimentare il panico che gli permette di speculare costringendo i suoi creditori a cambiare i loro valori monetari in valori "morti". Le relazioni finanziaria di Restignac con Nucingen, favorita anche dalla sua relazione sentimentale con la moglie di questi, Delphine durata fino al 1833, gli ha consentito di diventare ricco. Ferdinand fu Tillet, vecchio commesso di Birotteau, guarda a Nucingen come a un maestro della frode.

Balzac espone in questo romanzo breve un vero e proprio trattato di tecniche finanziarie e mostra come in alcuni periodi della storia di Francia le speculazioni borsistiche rendessero possibile l'ascesa di uomini novi. Colpisce innanzitutto la concretizzazione del tema del denaro che, come spiegherò, è strettamente connesso allo sviluppo della trama. Le fonti a cui sicuramente lo scrittore ha fatto riferimento per la figura di Nucingen sono state il banchiere Lafitte e soprattutto Beer Léon Fould. La borghesia finanziaria francese aveva saputo cogliere il grido di Guizot: *Enrichissez-vous!* di cui Balzac ha saputo rendere l'eco nelle sue trame. Una delle massime su cui si fonda l'universo della Comédie Humaine per ciò che concerne il denaro è che chi ne ha meno spende di più. Secondo Armine Kotin²²⁰, questa regola può essere applicata anche al meta racconto: Andoche Finot che è il più ricco dei quattro commensali riuniti, e ha più parole poiché possiede

²²⁰ A Kotin, *La maison Nucingen, ou le récit financier*, Romanic Review, n° 1, 1978.

i giornali, è colui che parla meno. Ma se vogliamo osservare con maggior profitto il tema del denaro legato alla narrazione finanziaria, possiamo guardare all'elaborazione della storia: più il legame tra Nucingen e i soldi si fa tortuoso, più la trama diventa fitta e difficile da seguire (questa legge vale per tutti i romanzi di Balzac in cui vi sono delle speculazione finanziarie). Per sfuggire alla tela della legge, Nucingen deve nascondersi dietro un velo di confusione, crea dei disordini bancari per favorire delle manipolazioni a suo vantaggio, che finiscono col sembrare legali e Rastignac, che ha incamerato la lezione di Vautrin, ha accettato l'immoralità di una società che definisce l'Essere attraverso il suo Avere.

Il quadrilatero del denaro illustra una delle leggi su cui poggia la *Comédie Humaine*: i sentimenti abitano in provincia.

La coppia oppositiva della *Comédie Humaine* è Parigi e la provincia. La provincia, arretrata, assonnata, immobile, in cui è ancora possibile trovare residui dell'Ancien Régime, negli uomini che vi permangono spaventati o affascinati dalla metropoli, è il luogo in cui è possibile l'amore di Eugénie, la radice dell'onore di Birotteau, ma anche, e qui si mostra la grandezza di Balzac che non divide la specie umana secondo una classificazione manichea, l'estrema avarizia di Monsieur Grandet. Ma se costui ha potuto trionfare sulla vita di Eugénie, ciò si deve a quel sentimento di cieca sottomissione e innata obbedienza che solo in provincia poteva albergare.

A ben vedere ciò che rende possibile la ricchezza di Nucingen è un elemento impensabile nella società precedente ed è pensabile soltanto nella società moderna e post-rivoluzionaria: l'anonimato. L'*argent* è un bene mobile e inquantificabile mentre i feudi e le proprietà terriere, e di conseguenza i titoli nobiliari a essi legati, rispondono immediatamente del legame tra possedimenti materiali e identità del possessore. La borghesia, nera, mobile, liquida non appone il proprio nome al possesso e quindi rende impossibile la reale quantificazione dello stesso. Il denaro è segno e strumento di un mondo nuovo, di una società in cui l'industria moderna avrà il suo pieno sviluppo, come sosteneva Barberis;²²¹ ma la figura di Nucingen va oltre: egli è un capitalista finanziario, crea capitali, ne inventa e annuncia una nuova visione del mondo capitalista. La grandezza del personaggio consiste nel suo essere illegale pur sottostando alla Legge e la dimostrazione di questa tesi è esposta da Blondet:

Il governo assoluto è il solo [organo] con cui le imprese dell'*Esprit* contro la *Loi* possano essere represses. Il giudice salva i popoli venendo in soccorso della giustizia, poiché il diritto di grazia non ha rovesci: il Re, che può graziare i bancarottieri fraudolenti, non rende niente alle vittime dell'espoliamento. La Legalità uccide la Società moderna²²².

La *Maison Nucingen*, spiega, giustifica e insegna un nuovo sistema di capitalismo che articola il suo contenuto in una

²²¹ P. Barberis, *Mythes Balzaciens*, Paris, Collin, 1972, p. 159.

²²² H. de Balzac, C. H., *La maison Nucingen*, vol V, p.653. (Traduzione mia).

forma nuova di récit letterario. Inoltre, una conversazione intima fino al secolo precedente avrebbe preteso un argomento amoroso o una confessione. Il *voir sans être vu* si applica qui ai segreti delle speculazioni finanziarie. La novità letteraria del realismo che rende narrabile il quotidiano facendo omaggio alla realtà della vita, consiste nel rendere interessanti storie borghesi, storie medie perché il borghese vi trova cittadinanza. Colui che ascolta la storia dei quattro, mostra lo stesso interesse che il lettore di Balzac mostra per la *Maison Nucingen* e attraverso uno slittamento il meta-giudizio di cui si fa edotto coincide con quello del lettore. Come se la società potesse essere osservata soltanto attraverso il filtro della narrazione di altri.

*N'import quoi. Storia di chi vende e di chi compra:
L'illustre Gaudissart*

Quintessenza della modernità finanziaria è Gaudissart.

Il Commesso viaggiatore è un centauro, dal pensiero per metà a Parigi e per metà in provincia, capace di rivendere, di far muovere le merci. Balzac lo definisce un piroforo, un sapiente ignorante, un mistificatore mistificato; non appartiene né all'universo metropolitano né a quello provinciale.

Nella sua esposizione a carattere enciclopedico dei tipi sociali racchiusa nell'opera *Les français peints par eux-mêmes*, Balzac aveva già analizzato la figura del commerciante arricchitosi grazie all'ingresso nei

meccanismi capitalistici di prodotti nuovi. Se la ricchezza era possibile ciò si doveva anche all'emergere di una nuova figura degli scambi commerciali: il commesso viaggiatore. Essenza della transizione tra le due società. L'abbigliamento del commesso viaggiatore, assicura Balzac, ci garantisce la sua identità: la redingote oliva, il cappotto, il collo in marocchino, la pipa, la camicia di calicot a righe blu.²²³

Il romanzo si apre con un breve excursus sull'identità del "commesso viaggiatore", figura indispensabile per il commercio «creata dai costumi dell'epoca attuale». L'illustre Gaudissart, così chiamato per l'eccellenza delle sue doti, si reca nella Turenna, zona nota per la sua *plaisanterie*, dice Balzac, per conto di una compagnia di assicurazione e per conto di un gruppo di giornali: *Le Journal des enfants*, *Le Mouvement* e *Le Globe*. Per sbarazzarsi del commesso viaggiatore, Monsieur di Vernier decide di inviarlo dal pazzo del villaggio, Margaritis, che gli viene presentato come un uomo d'affari, un celebre banchiere. Una delle ossessioni del folle è vendere due botti di vino, che però non possiede. Il dialogo tra Gaudissart e il folle dura diverse pagine e i due sembrano intendersi e accordarsi per la vendita sotto gli occhi divertiti dei turenni. Gaudissart, che non si accorge della follia di Margaritis, conclude un contratto (trasformandosi da venditore a acquirente) certo del suo affare. Soltanto alla fine Gaudissart si rende conto di essere stato beffato.

²²³H. de Balzac, C. H. *L'illustre Gaudissart*, IV vol., p. 13.

Il tono con cui Balzac racconta la storia di Gaudissart è ironico, occorrenza già presente nella descrizione dello speziale e con cui Balzac amava dileggiare tutti quegli uomini frutto degli eventi borghesi. Già nel 1830 era comparso anonimo un *Code du Commis-Voyager*, pubblicato presso l'editore di rue Saint-Pierre-Montmartre, 15, seguito da una pubblicazione, il 31 marzo del 1833, ne *La Caricature*, in cui veniva presentato un «*Commis Voyager de la Liberté*». Facendo perno su queste due pubblicazioni pregresse, Balzac compone il suo *Illustre Gaudissart* nel 1833²²⁴.

In genere i critici si sono soffermati poco sull'importanza di questo testo ma a mio avviso mostra la cerniera tra l'osservazione sociologica, già presente nei *Français peints par eux-mêmes*, e la sua declinazione nel campo del romanzesco. La parola che seduce e vende è il punto di forza del commesso viaggiatore: «parlare, farsi ascoltare, non vuol dire forse sedurre? Una nazione che ha le sue due Camere, una donna che presta le sue due orecchie sono ugualmente perdute». Appaiono chiare la congiuntura fra affabulazione e vendita, l'importanza della "parola" negli affari e della comunicazione come dominazione democratica. I due contraenti hanno questo in comune nei loro discorsi: cercano di ridurre l'altro a un compratore, o meglio, a un consumatore. Per Balzac la follia diventa il modello funzionale intorno al quale si organizza il romanzo e si argomenta il discorso; mettendo in luce il nesso tra commercio e schizofrenia egli esalta il potere

²²⁴ Per le questioni redazionali si rimanda a B. Guyon, *Pages retrouvées de l'Illustre Gaudissart*, in *Année Balzacienne*, 1960.

persuasivo della parola che non è *savante* né completamente ignorante ma che ha nella *mediatas*, in questo universo indecifrabile di mediocrità, esattamente il suo senso. Gaudissart rappresenta dunque un tipo particolare di borghese.

Notizie dalla vita burocratica: gli impiegati

Se Gaudissart è il *petit bourgeois* del commercio, in città esistono altre sfere sociali in ascesa: gli impiegati.

Gli impiegati (1838) è un romanzo che stupisce per la densità della trama, per la sostanza dell'oggetto narrativo e per la capacità straordinaria di elevare a argomento letterario fondamentale le beghe dell'amministrazione pubblica.

All'interno di una divisione ministeriale dei uno dei «ministeri più importanti», viene giocata una grande partita di ascesa sociale presentata quasi in forma esclusivamente dialogica. Si è reso vacante il posto di capo divisione a cui per il suo merito e la sua anzianità aspira Xavier Rabourdin, il miglior candidato. Sua moglie, Célestine, una di quelle donne che Balzac definisce «femmes supérieures», intelligente e ambiziosa, aspira a una vita più agiata e, animata dal sentimento del parvenir, decide di mettere in moto gli eventi per favorire l'avanzamento del marito. Xavier Rabourdin dal canto suo, lavora a un piano di riforme, volto a ottimizzare le spese ed evitare gli sprechi del ministero, in cui ripone le sue speranze. Nel frattempo un altro capo ufficio più incapace ma di gran lunga meno onesto, Isidore Baudoyer,

anch'egli desideroso di colmare il posto resosi disponibile, mette in moto un apparato di mediocri piccoli borghesi al suo soldo. Balzac descrive con maestria rara (e con una spiccata immaginazione sociologica), gli intrighi e le relazioni che lega fra loro gli esponenti di questa piccola borghesia media e meschina animata dal solo desiderio di raggiungere uno status sociale più elevato pur non avendone i titoli. La lotta è animata dalle due rispettive mogli e si formano così due schieramenti: da un lato Elisabeth Baudoyer e i suoi amici; dall'altro Célestine Rabourdin, che gode dell'appoggio di Clément Chardin des Lupeaulx, che la corteggia in segreto. Il vero nodo del romanzo è la lotta per minare la posizione, in partenza privilegiata, di Rabourdin e assicurare la riuscita di Baudoyer che si vedrà messo a capo di un posto non meritato.

L'impiegato all'epoca in cui scrive Balzac è il funzionario pubblico che precede la tripartizione lavorativa in padroni-impiegati-operai.

L'impiegato è per suo statuto in una sorta di zona grigia: non è il padrone da cui, evidentemente, dipende ma differisce dall'operaio per la qualità del suo lavoro, che non è manuale, e si inserisce in un divisione complessa di mansioni di organizzazione e funzionamento di un'impresa senza una reale e immediata presa sulla produzione. A questa prima parziale definizione se ne può aggiungere un'altra: l'impiegato è «il mediatore tra l'impresa e il mondo, tra l'alto e il basso della gerarchia, tra

il materiale e l'immateriale, tra la strategia e il risultato finale».²²⁵

Allora, possiamo spingerci a dire che se il proletariato è figlio dell'industria, l'impiegato lo è del capitalismo. I suoi effetti si sviluppano quindi con uno slittamento rispetto all'industrializzazione, quando le grandi società emergono e la banca, la finanza i trasporti, i grandi commerci divengono gli elementi di unificazione del mercato nazionale. L'impiegato in questo contesto è quindi prima di tutto urbano e concentrato nella metropoli, sono altra cosa gli impiegati in provincia, e provincia di senso balzachiana.

La distinzione che ci offre Balzac è la seguente:

In provincia l'impiegato è felice ha un alloggio spazioso, un giardino e nel suo ufficio ci vive come a casa sua. Beve vino buono a buon mercato, non mangia carne di cavallo e conosce il gusto del dolce. Anziché fare debiti risparmia! Se è scapolo le madri lo salutano quando passa, se è sposato il ricevitore generale, il prefetto, il sottoprefetto, e l'intendente non dimenticano mai di invitarlo ai balli insieme a sua moglie. Studiano il suo carattere, ha delle proprietà, lo reputano uomo intelligente, lo rimpiangono quando se ne va, tutta la città lo conosce, si interessa a sua moglie e i suoi figli. Sua moglie poi è sorvegliata da un meticoloso spionaggio paesano, e se qualcosa non va lo viene a sapere, mentre a Parigi un impiegato vive all'oscuro di tutto. Insomma, in provincia un impiegato è qualche cosa, mentre a Parigi riesce a malapena a essere qualcuno.²²⁶

²²⁵ C. Charle, *Histoire sociale de la France au XIX siècle*, Paris, Seuil, 1991, p. 188.

²²⁶ H. de Balzac, *Gli impiegati*, op. cit., p.94.

Il ruolo di Parigi è legato al progresso della centralizzazione amministrativa e questo è il motivo per cui gli impiegati sono così numerosi in città e il numero cresce sotto la Monarchia di Luglio così come cresce il numero degli affari di cui si occupano.

Anche i notabili di provincia riconoscono l'implicita superiorità di Parigi, il suo potere simbolico. Il liceo *Louis Le Grand* comincia a ricevere iscrizioni addirittura dalle altre regioni. Nelle famiglie dei provinciali i figli più brillanti vengono inviati presso l'École Polytechnique come simbolo di promozione sociale.

L'impiegato è il prodotto sociale più elaborato della nuova società, che arriva a maturità alla fine del secolo, in cui passano da 126.000 *cols blancs* nel 1866 a 352.000 nel 1911²²⁷. I funzionari rimpiazzano in misura sempre crescente nelle nazioni moderne l'aristocrazia, ci ha insegnato Tocqueville. In tal senso la funzione economica di Parigi diventa quella di dirigere gli introiti affaristici dell'intera Francia.

Per gli approvvigionamenti o i mercati gli industriali ricorrono ai commissionari parigini (come Gaudissart) che giocano il ruolo strategico dell'intermediazione. Le grandi imprese provinciali inoltre sono costrette a ricorrere alle banche e Parigi rappresenta un centro senza eguali di capitali. La Banca di Francia, che gioca un ruolo crescente nell'economia del paese, è diretta dai rappresentanti della banca di Parigi.

Certamente degli "impiegati" erano esistiti nella prima parte del XIX secolo, commessi e *demoiselles* di negozio che

²²⁷ Cfr C. Charle, *Histoire sociale de la France au XIX siècle*, op. cit.

supplivano o aiutavano il padrone, la Comédie Humaine ne è piena, ma la carriera, l'ascesa sociale era impensabile se non nel modo paternalista dell'inclusione familiare da parte del padrone attraverso adozioni e matrimoni, come abbiamo avuto modo di osservare anche nella narrativa di Balzac.

Questi commessi, impiegati di negozio, che sono cosa diversa dall'impiegato pubblico del romanzo *Les Employés*, mal si distinguono da una certa categoria di domestici o di giovani donne che si recavano in apprendistato presso una «casa amica». Anche nella mimesi letteraria i compiti di questa categoria sociale sono indefinibili. Si pensi alla figura di Nanon, factotum di Birotteau.

La burocrazia delle grandi società anonime, il personale dei grandi magazzini, lo stato maggiore, sono le tre fucine di un gran numero di nuovi impiegati. La burocratizzazione propria delle società moderna prevede proprio la nascita e la distinzione nella scala sociale di questa nuova figura.

Dai registri dei grandi magazzini *Bon Marché* si evince una crescita rilevante delle unità impiegatizie: passano da 1788 nel 1877, a 3173 nel 1887²²⁸.

Secondo l'argot ferroviario, i *Môssieurs*, la nuova classe impiegatizia che lavora per la costruzione delle ferrovie francesi, si distinguono per la loro uniforme, l'alloggio di una parte di essi nelle stazioni, il legame col pubblico e la gerarchia amministrativa, la qualifica scolastica più elevata.

²²⁸ Michael B. Miller, *Au Bon Marché (1869-1920): Le Consommateur apprivoisé*, Paris, Armand Colin, 1987.

Stando alle stime di Christophe Charle, Nel 1881, 50.000 uomini e donne lavorano in banche o negozi, 11.000 nel settore ferroviario. Il nuovo operaio, ben più che l'operaio della stessa epoca, lavora in strutture concentrate che assomigliano all'amministrazione dello Stato. Le compagnie ferroviarie, moltiplicano i gradi e le funzioni secondo un modello militare che probabilmente proviene dall'inquadramento formato all'*École Polytechnique*. Anche all'interno delle banche e dei grandi magazzini vengono inventate delle gerarchie al fine di sviluppare lo spirito di appartenenza e lo zelo che l'ascensione dei gradini ricompenserà. Una metodologia, questa delle chances meritorie che stabilisce delle intense omologie con le questioni del prestigio sociale analizzate da Elias, e che paiono permanere nonostante la scomparsa dell'Antico Regime. In tal senso, il caso del *Bon Marché*, il più grande negozio d'Europa durante la Terza Repubblica, è emblematico. La direzione inventò una politica del personale in cui il paternalismo era spinto al punto tale da inquadrare tutti gli aspetti della vita associativa degli impiegati, senza interruzione dal mattino alla sera e anche al di fuori dell'ambito lavorativo. Le pratiche di intervento erano fuse su tre cardini: burocrazia, concorrenza, assistenzialismo. Essere reclutati da questi magazzini era già avvertito come un onore rispetto a essere commessi o impiegati nelle piccole boutiques: dopotutto, la tipologia di magazzino multifunzionale incarnava la modernità, rappresentava un'idea di progresso. Il lavoro all'interno del *Bon Marché* era meno lungo e le possibilità di carriera

possibili, i vantaggi sociali senza equivalenti altrove. Ma il licenziamento era in agguato: nel 1873 su 400 assunti, il 39% vengono licenziati o rinviiati e il 43% lasciano volontariamente il lavoro²²⁹. Il salario fisso di base è basso ma il venditore può rincarlo grazie a delle commissioni fisse sulle vendite (per intenderci, da 1200/ 1500 franchi, era possibile arrivare anche a 3600); se poi vengono comprovate le sue capacità, il commesso semplice può diventare «secondo» con un salario che da 2400 franchi/ 3600, può arrivare fino a 9000n o 1200 con l'interesse del fatturato. Quanto ai capi di dipartimento, essi possono arrogarsi un *habitus* inaspettato, poiché raggiungono lo stipendio di un prefetto (1200 franchi), se non di un presidente della corte di cassazione, fissato a 25000 franchi. Se, rispetto alla carriera statale, non esistono impedimenti all'ascesa del singolo, esse sono in realtà date da due fattori:

1. L'anzianità di impiego.
2. L'impiego all'inizio dell'apertura del negozio.

Questi sono i due principi dell'ascesa. Entrambi i criteri rispondono dunque a una sorte di "fedeltà" del lavoratore al lavoro ma ancor più alla causa del suo datore di lavoro, ossia il *magazin*. Nella misura in cui cresce la *maison*, la probabilità di ascesa diventa quasi nulla. E questo fu il motivo per il quale Madame Boucicaut, moglie di Aristide, fondatore del Bon Marché, prima di passare la mano instaurò un fondo di previdenza per gli impiegati, senza

²²⁹ I dati sono presentati in C. Charle, *Histoire sociale de la France au XIX siècle*, op. cit.

prelievo sui salari, cui costoro potevano avere accesso solo dopo 20 anni di servizio, al fine di fideizzare il personale.

L'impresa, con questo sistema, poi con l'istituzione delle pensioni o di diverse opere sociali, rappresenta nello spirito dei dirigenti una sorta di famiglia, in cui, a prescindere dal livello gerarchico, si diventa un avente diritto. Lo spirito di appartenenza alla *maison* si cementava inoltre attraverso una serie di cerimonie collettive che inculcavano un'identità legata e coincidente col proprio lavoro e il proprio negozio.

Il modello dell'inquadramento degli impiegati si ritrova più o meno identico in tutte le imprese del terziario, in cui le sole possibilità di crescita sono legate alla produttività e all'efficacia del loro personale. Meno ancora che nell'industria, lo spirito di rivendicazione collettivo, non è tollerabile dai padroni. I vantaggi concessi sono volti a dissociare gli impiegati da qualsiasi tipo di solidarietà con le altre categorie di salariati e a farli sentire differenti perché leggermente privilegiati.

La forte dissimetria tra qualche grosso "impiegante" che accorda dei favori al proprio personale e una massa di piccoli padroni intransigenti, perché la loro riuscita dipende dall'assenza di misure sociali, è al contempo una forza e una debolezza per le due parti. Una forza per l'insieme degli impieganti poiché gli impiegati più concentrati, capaci di avere un'azione efficace, si considerano dei privilegiati e sono dunque più sottomessi. Una debolezza poiché i sindacati si formano, per quanto magro sia l'effetto che essi possono trarre da queste misure

per rivendicare la parità con i colleghi. Il paternalismo conciliatore del grande capitalismo rischia di introdurre così un fermento di lotta di classe nell'antico fronte della solidarietà dei piccoli padroni e dei loro commessi. Il malessere degli impiegati va di pari passo col loro aumento di numero.

Con l'aumento della scolarizzazione, la piccola chance che dà accesso privilegiato ai colletti bianchi smette di essere una rarità. Charles ha inoltre stimato che i salari degli impiegati parigini erano di 1800 franchi per anno, cioè quanto un operaio qualificato se non meno. Il loro solo vantaggio era l'aumento di remunerazione legato al tempo. Ne consegue che la vita urbana degli impiegati e le esigenze di tenuta imposte dai superiori, eleva la spesa del prestigio (abiti, alloggio, loisir...) che cozzano tanto iù con la mediocrità degli stipendi. Si diffondono allora alcune pratiche come quella del secondo lavoro o il lavoro femminile, in forse contraddizione con l'etica piccolo borghese.

La tensione interna tra il sogno di entrare all'interno di una borghesia e la tendenza dominante a un avvicinamento dello status di salariato modesto, rende conto delle condotte private degli impiegati: il matrimonio tardivo, la contrazione del numero di nati, la valorizzazione delle maniere e dell'istruzione, tratti questi ultimi che dovevano segnalarne la distinzione nel quadro di un progetto di ascesa sociale almeno nelle generazioni successive.

Così, su un campione di 168 figli di impiegati del XIII-XVIII arrondissement alla fine del II Impero, il 3% soltanto

accede allo statuto liberale; il 31 % ritorna ai lavori manuali.

Pieni di illusione, dunque, le fonti restituiscono una classe che risparmi sul cibo per darsi alle spese di "rappresentanza".

Gli impiegati sono inoltre poco sindacalizzati e molto sottomessi:

nei suoi primi 50 anni si segnalano soltanto 2 scioperi al *Bon Marché*.

Per quanto concerne la questione sindacale, il maggior sindacato di riferimento degli impiegati è di ispirazione cristiana. In banlieu la situazione differisce: molti impiegati sono iscritti a sindacati socialisti ma si tratta di impiegati municipali.

I funzionari, ossia gli impiegati pubblici, accrescono il loro potere soltanto sotto la III Repubblica.

Le cause del numero crescente di impiegati pubblici è dovuto al nuovo ruolo che lo Stato²³⁰ assume in seno alla Nazione e questo processo, che si compie con Napoleone III ha le sue basi proprio nel periodo che va dal 1830 al 1840, durante la monarchia borghese.

Lo stato moderno acquista nuove funzioni:

. Stato/educatore;

. Stato/ unificatore → attraverso i servizi come poste, telegrafi, strade, coscrizioni universali.

. Stato/ colonizzatore

²³⁰ L. Fontvielle, *Evolution et croissance de l'état Français* n° 13, 1976, pp. 2113- 2115.

. Stato/ protettore dell'economia e, timidamente, della società.

È singolare l'interesse di Balzac per la classe impiegatizia. Ancor più se si pensa che nella *Comédie Humaine*, come ha osservato Chavalier,²³¹ non c'è spazio per i proletari e l'univo pericolo di una reale rivolta è avvertita solo da parte dei contadini.

Anche in questo romanzo la vicenda privata e la vita piccola, per così dire, senza grandi ideali, animano una narrazione possibile solo dalla letteratura Moderna in poi. Il sentimento che anima gli impiegati è la rivalità.

Gli impiegati erano oggetto di attenzione da parte della satira quasi costantemente. La riprova è la pubblicazione di diverse opere che avevano dato a questo soggetto un'elezione particolareggiata: H. Monnier, *Le Mœur administratives dessinées d'après nature*, (1828) e *Scènes de la vie bureaucratique* (1835).

Monnier si immerge in una dettagliata descrizione della vita degli uffici pubblici:

Prima delle 9 «balayage» e discussioni politiche; alle 10 colazione e «on taille les plumes»²³²; dalle 10 «bavardage»; a mezzogiorno giro di ispezione del capo divisione che

²³¹ L. Chevalier, *Classes laborieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIXe siècle*, 1958, Plon, rééd. Perrin, 2002.

²³² L'espressione può essere tradotta come "affilare il pennino"; era un'operazione che si svolgeva mediante un apposito *Taille plume*. In realtà, nel gergo colloquiale, con cui questa tipologia di satira sociale si divertiva a mescolare il significato delle espressioni idiomatiche, sta a significare eseguire una fellatio.

constata l'attitudine al lavoro. All'1 digestione; alle 2 passeggiatina nel ministero.

Nel 1825, Jacques-Gilbert Ymbert aveva pubblicato i suoi *Mœurs administratives* in due volumi e precedentemente era stato autore di un *Art d'obtenir des places*. Come in Balzac, gli impiegati hanno un secondo lavoro e avanzano a suon di ruffianerie. Nel 1837 in un articolo de *La Presse*, E. de Giarardin, giornalista e uomo politico, proponeva l'Austria come esempio, con i suoi tre ministeri per eliminare gli sprechi.

Il romanzo *Les Employés* mostra dunque che Balzac fa eco a una certa preoccupazione particolarmente avvertita nella sua epoca e associa la satira alla narrazione romanzesca, mettendo delle idee e dei personaggi tipizzati in un plot che individualizza i personaggi e gli restituisce degli accenni di verità.

Les Employés sono una riprova della capacità analitica di Balzac e del suo enorme senso satirico. La satira sociale balzachiana, una delle vie che intraprende e in cui si articola il realismo balzachiano, vede in questo romanzo una delle sue massime espressioni. Va da sé che l'incursione narrativa continuata dell'autore crea una distanza tra i fatti presentati, come polo del malfunzionamento della burocrazia, e il suo punto di vista, introno a cui si polarizza l'ideale utopico del "come dovrebbe essere". L'effetto di realtà in questo romanzo, in cui la vicenda è minimale e appare quasi schiacciata dalle resa sociologica e dalla distanza critica con cui si guarda alla burocrazia, non è come altrove nella narrazione ma nei

dettagli che arredano gli uffici²³³ e gli appartamenti. L'acribia di Balzac si riversa contro gli impiegati perché gli appaiono i più insolenti figli della monarchia di Luglio, in grado di innescare la burocrazia, «un potere gigantesco messo in moto da nani».²³⁴

L'estrema paternità: Papà Goriot.

Il romanzo di Balzac *Père Goriot*, pubblicato prima in *livraisons* nel 1834 e successivamente nel 1835 in volume, contiene diverse chiavi di accesso alla rappresentazione della borghesia e racchiude in sé un accuratissimo studio della mentalità e la rappresentazione mimetica dei sentimenti umani. Il romanzo è unanimemente riconosciuto come il *carrefour* della *Comédie Humaine*.

Vi si narra l'ingresso nel monde di Eugène de Rastignac, proveniente dalla piccola nobiltà decaduta di Angoulême (che è anche la città di Lucien de Rubempré). Rastignac è uno studente recatosi a Parigi per seguire i corsi di diritto all'università, che abita in una modestissima camera della pensione di Madame Vauquer in rue Neuve-Sainte-Geneviève. Qui conosce Horace Bianchon, futuro medico, allievo di Cuvier, Goriot, un pastaio ritiratosi dal commercio che si era arricchito durante la Rivoluzione grazie a delle speculazioni, e Vautrin, uomo

²³³ H. de Balzac, *Gli impiegati*, op. cit., pp. 81-82.

²³⁴ Ivi, p. 19.

dall'apparenza pacifica ma la cui natura è in verità mefistofelica, un evaso in lotta silenziosa ma implacabile con l'ordine sociale costituito. Vautrin decide di aiutare Rastignac a parvenir e gli suggerisce di sposare Victorine Taillefer, anch'ella alloggiata alla pensione Vauquer, di cui fa uccidere il fratello in modo da farle ereditare i beni del padre che l'aveva disconosciuta. Grazie a sua cugina, la principessa di Beauséant, Rastignac viene introdotto nell'alta società del Faubourg Saint-Germain ma, non avendo alcuna conoscenza della science du monde, Rastignac commette una serie di imprudenze. Egli incontra le figlie di Monsieur Goriot, Delphine, di cui diverrà l'amante, sposata al banchiere di Nucingen, e Anastasie moglie del conte de Restaud che hanno entrambe vergogna della loro provenienza sociale e perciò non frequentano Goriot pubblicamente. Rastignac è al centro degli eventi: vive alla pensione Vauquer, protettore di Goriot, protetto da Vautrin, amico di Bianchon, confidente della principessa Beauséant, pretendente prima di Anastasie de Restaud (che ha come amante Maxime Trailles) poi di Victorine Taillefer, amante di Delphine (ex amante di De Marsay), egli stabilisce un contatto con tutti i protagonisti degli sviluppi e narrativi della Comédie, con i luoghi significativi di Parigi, (La Chaussée d'Antin, il Faubourg Saint-Germain), con i destini dei tipi umani e sociali (la vita degli studenti, degli evasi, degli impoveriti).

In questo quadro il sentimento paterno, irrazionale, maniacale di Goriot verso le figlie, corrotte dalla società parigina fino a non riuscire a provare alcuna devozione filiale, conduce alla definitiva rovina economica e umana. Rastignac mostra quanto ascesa sociale, *parvenir* e romanzo di formazione siano intimamente connessi. Madame de

Beauséant mette in atto, con il suo ritiro dalla mondanità parigina, una morte sociale causata dal tradimento del suo amante, il marchese Ajuda-Pinto. Vautrin, che realizzerà con Lucien i progetti cuciti addosso a Rastignac, rappresenta la devianza e la reale opposizione alla società civile. Bianchon è la scienza moderna, infine, Madame de Nucingen e Madame de Reastaud incarnano lo snobismo che si perpetra anche ai danni dei parenti più prossimi e il desiderio autentico dell'ascesa sociale.

Ora, la complessità di questo romanzo è indubbia. Sia dal punto di vista meramente letterario, che da quello di sociologia della letteratura, ciò che Balzac rende narrazione sono i processi deformanti della modernità.

Prendiamo il sentimento estremo di Goriot: è sublime ma grottesco, non trova una corrispondenza nel magma parigino. Oppure, la questione del vero protagonista del romanzo. Chi è? Come già altrove nei romanzi eponimi, i protagonisti sono altri. È spiazzante eppure fa parte della composizione balzachiana non raccontare una storia se non attraverso il riflesso della singola biografia nella formazione degli altri. Come Papà Goriot nella vita di Rastignac, Gobseck nella vita di Ernest de Restaud, monsieur Grandet nella vita di sua figlia Eugénie.

Rastignac è la somma di tre agenti (de)formatori. Il primo è Vautrin gli offre la via più rapida per *parvenir*, la spregiudicatezza che si spinge fino all'omicidio. L'ascesa è il solo fine ogni mezzo è lecito, poiché, «non esistono i principi, esistono solo accadimenti; non ci sono leggi, ma

solo circostanze.»²³⁵ la sua argomentazione è tanto più efficace perché si regge su una acuta osservazione della società e su una giusta preconizzazione delle effettive condizioni di partenza di Rastignac. Chi è, come è composta la sua famiglia, quali abitudini hanno, una sorta di studio sui costumi, una *fiches* che potrebbe appartenere alla *Distinzione* di Bourdieu. Rastignac pur rifiutando il delitto come mezzo di ascensione, assimila però la lezione di Vautrin che fa tutt'uno con quella propinatagli dall'altro suo mentore, sua cugina, Madame de Beauséant, il secondo agente (de)formatore. La lezione di Madame de Beauséant è semplice: «trattate il mondo come merita. [...] Più freddamente farete i vostri calcoli, più strada farete. colpite senza pietà, sarete temuto. [...] Se vi accadesse di amare, custodite gelosamente il vostro segreto, non svelatelo prima di aver chiaro in mente a chi aprite il cuore.»²³⁶ Goriot, infine, come terzo vettore, agisce sulla sua indole in modo differente: anch'egli si è interessato della scalata sociale delle sue due figlie, ma attraverso l'unico mezzo lecito per una donna, il matrimonio. Il desiderio di ascesa, Balzac l'ha spiegato bene nel prologo a *La fille aux yeux d'or*, è ciò che anima tutti i piccoli borghesi di Parigi. Ma giunte Anastasie e Delphine a un approdo agiato, i loro cuori sono mutati e hanno assunto i sentimenti della classe cui sono approdate, dimenticando il vecchio padre. Lo scarto sentimentale tra padre e figlie è in realtà quello di una frattura sociale insanabile. Goriot è il «cristo della

²³⁵H. Balzac, *Papà Goriot*, op. cit., pp. 565-566.

²³⁶*Ivi*, pp. 533-534.

paternità»,²³⁷ sentimento pienamente comprensibile solo nella classe da cui proviene. Restignac ne percepisce infatti tutto lo struggente dramma ma quando decide di sfidare l'ordine sociale e di Parvenir si reca da Madame de Nucingen dimenticando un lutto che, nei fatti, non gli appartiene.

Il sentimento di fiducia nel progresso che aveva caratterizzato la monarchia di Luglio è rintracciabile nella spinta che i padri, lecitamente, danno ai propri figli per annetterli nella sfera sociale successiva. Il sentimento di Goriot per le sue figlie è legittimo; quello di Vautrin per Rastignac no. E ciò non solo perché prevede l'omicidio ma anche perché è velato dal suo desiderio omosessuale che esplode verso Lucien de Rubempré negli *Splendori e miserie delle Cortigiane*.

Iatrofisici, umoristi, fisiologi, clinici: il sapere medico nella Comédie Humaine.

Il dato eccezionale della letteratura degli anni 30 e 40, non ascrivibile soltanto a Balzac certamente, è la capacità non tanto di rappresentare il reale quanto quello di dargli voce. Se fin qui si è cercato di dar prova di una struttura complessa che regge la narrazione balzachiana, è con l'analisi della figura del medico che si può osservare l'*entrellacement* tra saperi differenti e la riorganizzazione della narrativa insieme, o in funzione, dell'affermazione

²³⁷ *Ivi*, p. 662.

del paradigma moderno. Balzac dedica grande spazio nella *Comédie Humaine* alla figura del medico ed egli stesso si era preoccupato di studiare le teorie mediche più avanguardistiche per la veritiera descrizione delle patologie.

Se Balzac ha dato tanta importanza alla figura del medico, è perché questi diventa il demiurgo della civiltà.

Gli studi di medicina erano distribuiti nelle tre facoltà di Parigi, Montpellier e Strasburgo e la Val de Grâce, dove venivano formati gli *officier de santé*. Per diventare medici, gli studenti seguivano dei corsi e un insegnamento clinico obbligatorio.

Chirurghi e medici sono quasi tutti onnipratici e seguono più o meno gli stessi percorsi formativi.

Il sapere clinico era fondato sull'idea della malattia come una lotta tra due forze antagoniste. Per alcuni esisteva un principio vitale indipendente dall'organizzazione fisiologica. La malattia aveva allora un'unica causa: gli iatrofisici vi vedevano una rottura degli equilibri tra fluidi del corpo e elasticità dei tessuti; gli umoristi credevano che ad ammalare il corpo fosse un eccesso di umori che occorreva evacuare attraverso gli emetici; per Broussais, fisiologo, la malattia era dovuta alle irritazioni dell'organismo che bisognava calmare con l'applicazione delle sanguisughe.

C'erano poi medici della scuola clinica, tra i maggiori Laënnec, Dupuytren, Cruveilhier. Costoro esaminavano i malati e tentavano di scoprire le lesioni organiche. Dalla scuola clinica discende la medicina come la intendiamo

oggi, ma che all'epoca non era maggioritaria ed è il motivo per il quale essa è praticamente assente nella *Comédie Humaine*.

Le fonti di Balzac per la mimesis della medicina sono i medici suoi contemporanei: Cabanis, Lavater, Gall, Mesmer, Denborg, Geoffrey de Saint-Hilaire, Cuvier, i grandi clinici del suo tempo, Dupuytren, Broussais, Magandie, Recamier, il quale utilizzava l'idroterapia per curare indistintamente il tifo o la ninfomania, Dupuytre che gli serve da modello per Desplein, Brisset, Mugradie Caméristus. Per la descrizione di Bianchon e Benassis, sostiene Bonnet- Roy²³⁸, egli si è servito del suo medico di famiglia Naquart.

Al di là del gioco, sempre affascinante ma piuttosto inutile, delle identificazione ciò che interessa al nostro discorso è l'ingresso della medicina come "oggetto narrabile".

Balzac mostra di essersi nutrito alle diverse scuole di medicina.

Descrive con certezza i mali che affliggono gli uomini e la sua diagnosi è pertinente con le conoscenze mediche del tempo. Ma talvolta egli si concede delle incursioni nelle «patologie romanzate», come quando senza alcuna verosimiglianza viene descritta la plica polacca di Vanda ne *L'Initié*.

Nel romanzo Pelle di Zigrino (1831), Raphaël de Valentin, nell'autunno successivo alla Rivoluzione del 1830, decide di

²³⁸ F. Bonnet- Roy, *Balzac: les médecins, la médecine et la science*, Paris, Éditions des Horizons de France, 1944.

suicidarsi dopo aver perduto al gioco il suo ultimo Napoleone. Entra per caso nel negozio favoloso di un antiquario, che gli offre un misterioso talismano: una pelle che realizza tutti i suoi desideri ma la cui misura è quella della sua vita. Grazie al talismano, egli è ammesso a una festa presso il banchiere Taillefer, entra in possesso di un'enorme eredità di uno zio deceduto, e dell'amore di Pauline, la sua giovane vicina dei tempi dell'indigenza, poi della russa Foedora, prototipo della femme fatale. Ma, sebbene sia stato messo in guardia dal vecchio antiquario, a ogni desiderio, la pelle si restringe e la sua stessa vita gli appare priva di significato. Diventa così un essere affetto da una feroce quanto sconosciuta malattia che nessun medico riesce a curare e da una vecchiaia precoce. Soltanto quando la pelle è ridotta a un misero brandello, Raphaël, comprende l'inesorabile destino che lega la sua vita ai suoi desideri e muore tra le braccia di Pauline con l'ultimo desiderio inesaudito che gli resta: vivere ancora.

Nel romanzo compaiono diversi esponenti delle scuole di medicina dell'epoca. Il primo è Brisset:

Capo degli Organisti, successore di Cabanis e Bichat, il medico degli spiriti positivi e materialisti che vedono nell'uomo un essere finito, soggetto soltanto alle leggi della sua propria organizzazione e il cui stato normale o le anomalie deleterie possono essere spiegate per cause evidenti piuttosto che per dei disordini fisici.²³⁹

²³⁹H. de Balzac, *La peau de chagrin*, Paris, Gosselin, 1831, p. 244.

Le parentele tra Brisset e Broussais sono accertate quasi filologicamente. Brisset, in *Pelle di zigrino* afferma:

É facile, signore, riconoscere nei sintomi della faccia e del corpo un'irritazione prodigiosa dello stomaco, la nevrosi del grande simpatico, la viva sensibilità nevrose du grand sympathique, la vive sensibilité dell'epigastro, e l'occlusione dell'ipocondrio ... non c'è più stomaco, l'uomo è scomparso.»

E nella storia della medicina di Guardia si legge:

È sull'apparato digestivo che Broussais concentra le sue ricerche. Pinel aveva preso possesso del cervello, Corvisart dei polmoni e del cuore, cioè dei tre organi che formano il tripode vitale [...]; Broussais prende possesso di questo viscere centrale che riceve, elabora e distribuisce gli alimenti.²⁴⁰

«Io reputo, dice ancora il Brisset di Balzac, il trattamento dell'apparato intestinale molto più importante, più necessario più urgente di quanto non lo siano i polmoni». Persino le cure propinate sono le stesse. Brisset raccomanda delle sanguisughe per l'epigastrio come faceva correntemente Broussais, il quale ha inoltre riabilitato il salasso. Balzac vi fa allusione nei suoi divertenti *Complaintes satiriques sur les mœurs du temps présent* (*La Mode*, 12 febbraio 1830) in cui scrive: «Niente è meno vivo che la giovinezza attuale; essa somiglia a una malattia che esce dalle mani del dottor Broussais». Anche Guardia nella sua *Storia della medicina*, si era espresso in termini simili:

²⁴⁰J. M. Guardia, *Histoire de la médecine, d'Hippocrate à Broussais et ses successeurs*, Paris, O. Doin, 1884, p. 242. (Traduzione mia).

«Napoleone aveva decimato la Francia, Broussais le dissangua e prepara questa generazione anemica a cui bisogna, occorre farcene carico, assolutamente prescrivere il salasso»²⁴¹.

L'altro medico di *Pelle di Zigrino* è Cameristus, desunto da Récamier²⁴². A dispetto di maggiori prove si può ricorrere solo a quelle onomastiche: Balzac avrebbe latinizzato Récamier. La latinizzazione del nome degna di un alchimista può addirsi al medico:

Capo dei Vitalisti, poetico difensore delle dottrine di Van-Helmon. Egli vedeva, nella vita umana, un principio elevato, segreto, un fenomeno inspiegabile che si burla dei bisturi, inganna la chirurgia, sfugge ai medicamenti della Farmaceutica, alle x dell'algebra, alle dimostrazioni dell'Anatomia e irride i nostri sforzi²⁴³

Balzac ha donato a Cameristus «un viso purpureo e un occhio ardente». Ha conservato la somiglianza finisca con Récamier se si crede alla descrizione di Veron²⁴⁴ che parla

²⁴¹ J. M. Guardia, *Historie de la médecine*, op. cit. p. 243

²⁴² Joseph Récamier, medico chirurgo, era peraltro cugino di Brillat-Savarin, autore della *Physiologie du goût*, di cui abbiamo avuto modo di parlare nel capitolo precedente.

²⁴³ H de Balzac, *Peau de chagrin*, op. cit. p. 245.

²⁴⁴ H. Gouraud in *Eloge de Récamier*, Paris, Charles Douniol, 1853, a p.109 scrive: «sebbene il ricco temperamento sanguigno che predomina in lui abbia lasciato la sua impronta in maniera un po' troppo forte». e penetrante» e della sua «tinta calda e cuperosata» e anche del Balzac aggiunge che Cameristus somiglia a un satiro antico; facendo grazia a Récamier. È il gusto che ha Balzac di donare ai suoi eroi più puri la maschera degli istinti carnali come per meglio significare il loro trionfo dello spirito (come per Benassis nel Medico di campagna).

del suo «sguardo vivo Ma le dottrine di Cameristus sono molto precisamente quelle di Récamier se si guarda con attenzione il testo di Balzac e poi quello di Guardia p.492, al dottor Véron, I, 321, al dottor Gouraud- a dispetto di un'opera di Récamier e ad esempio di *Recherches sur le traitement du cancer* seguite da *Notes sur les forces et le dynametrie vitales*, in cui la *Revue Encyclopedique* d'Av., 1830, segnale: «l'entusiasmo per i mezzi terapeutici nuovi, la fiducia nei loro procedimenti, l'audacia nelle loro esecuzioni, delle teorie mediche quali inintelligibili a forza di immaginazione, di sottigliezza e di intesi nel percepito». È evidente che Balzac non si è fermato a una conoscenza vaga del suo sistema, a dei ricordi vaghi di letture antiche. Egli aveva presso di sé le opere di Récamier, che inoltre seduceva il lato mistico della sua intelligenza come le teorie di Broussais incontravano i suoi gusti positivi; in Cameristus, Balzac ha voluto dipingere il discepolo di Van Helmont, il capo della scuola vitalista sotto la restaurazione: esattamente l'uomo che va a cercare la causa del male nell'anima e non in un certo organo distinto come voleva Broussais.

Compariamo Balzac e Gouraud. Balzac fa dire a Cameristus:

La particella divina, l'intelligenza transitoria che serve come da legante alla macchina e che produce la volontà, la scienza, la vita, ha cessato di regolare i suoi fenomeni quotidiani e le funzioni di ciascun organo²⁴⁵.

²⁴⁵ H. de Balzac, *Peau de Chagrin*, op. cit., p. 253.

Gouraud descrivendo Récamier sostiene:

Più un medico crederà che la malattia è una [...] degenerazione di forze vitali in un altro essere vivente in cui tutte le parti sono legate da numerosi rapporti, più penserà e più ricorrerà alle leggi del consenso organico per determinare la natura della malattia²⁴⁶.

Così dobbiamo studiare ciascun soggetto separatamente, penetrarlo, conoscerlo, capire in cosa consista la sua vita quale sia la sua potenza.

Le leggi del consenso organico ... variano a seconda delle predominanze fisiologiche individuali ... è la vista di questo *particolare* che dà a Récamier tanta superiorità nelle sue consultazioni.²⁴⁷

Récamier nel suo studio dell'uomo non spera mai l'essere psicologico dall'essere fisico... è così che il suo vitalismo spiritualista abbraccia completamente l'uomo, attraverso le linee simpatiche che unisce una secrezione all'altra, fino alle più profonde influenze del nostro essere morale sul nostro essere fisico.²⁴⁸

Queste poche righe sono l'eco delle parole di Cameristus:

Un medico è un essere ispirato, dotato di un genio particolare a cui Dio concede il potere di leggere nella vitalità, come dà ai profeti gli occhi per contemplare l'avvenire; al poeta la facoltà di evocare la natura; al musicista, quella di disporre i suoni in un ordine armonioso.²⁴⁹

²⁴⁶ H. Gouraud, *Eloge de Récamier*, op. cit., p. 77.

²⁴⁷ H. Gouraud, *Eloge de Récamier*, op. cit. pp.78- 79.

²⁴⁸ *Ivi*, p.87.

²⁴⁹ H. de Balzac, *Peau de Chagrin*, op. cit., p. 256.

Notiamo infine che la dolcezza ferma e ostinata di Cameristus, il suo fervore e il suo zelo quasi apostolico, l'ostinazione con la quale lo si sente pronto a difendere il suo malato contro la morte, tutto concorda con ciò che le fonti ci hanno scritto di Récamier.

Veron parla della sua eloquenza da missionario e sia lui che Gouraud riportano casi in cui egli arriva a strappare dei malati all'agonia, resuscitare gente ritenuta morta e già coperta dal lenzuolo. A dei colleghi pressati - come lo è Brisset nella pelle di Zigrino - Récamier rispondeva: «anch'io sono atteso. Resteremo due ore se necessario, finché non vi abbia dimostrato che la guarigione è possibile»²⁵⁰.

L'altro medico del romanzo è Maugredie; parla meno degli altri poiché non ha teorie. Egli si accontenta di ascoltare altri con un «sorriso sardonico»²⁵¹ e li interrompe soprattutto per ricordargli che si tratta di un malato. È uno spirito distinto ma «pirroniano e sfottitore, trova del bene in tutte le teorie [...] panurgo delle scuole, re dell'osservazione, questo grande esploratore, questo grande sfottitore, l'uomo dei tentativi disperati. Esamina la pelle di zigrino»²⁵². Se ne fa un ritratto composito.

Per Maugredie c'è l'analogia dei nomi da non sottovalutare, come negli altri due medici, ed è con

²⁵⁰L. Veron, *Mémoires d'un bourgeois de Paris: comprenant la fin de l'Empire, la Restauration, la Monarchie de Juillet, la République jusqu'au rétablissement de l'Empire*, 5 vol., Paris, Librairie nouvelle, 1856, vol.I, p. 321.

²⁵¹H. de Balzac, *Peau de Chagrin*, op. cit. p. 245.

²⁵²Ivi, p.246.

Magendie. Guardia informa che costui era uno scettico che voleva «la scienza senza alcuna mescolanza col ragionamento». *La pelle di zigrino* è del 1831 e nel 1827 egli aveva rieditato con delle note e delle critiche l'opera di Bichat su *La vie et le mort*. Ma l'espressione «panurgo delle scuole» non gli conviene affatto. Guardia parla del cinismo per dipingere Trousseau, che aveva osato la prima tracheotomia ed è l'uomo dei tentativi disperati: «per essere un gran medico, è mancato, a questo grande guaritore, un senso morale un po' più sviluppato ... e lo spirito filosofico»²⁵³. Ma si potrebbe anche ipotizzare che Balzac abbia pensato al dottor Jules Guérin che aveva preso partito, nel 1831, in favore di un eclettismo critico in medicina (*Mémoire sur l'Ecletisme médical*). L'attitudine pubblica assunta da Guérin, reso già celebre per essersi schierato contro l'oracolo della scuola fisiologica, non è stato ignorata da Balzac che se ne è servita per ricalcare i tratti di Maugredie. Contro l'eclettismo medico si era schierato con vigore Broussais in un articolo introduttivo agli *Annales de la médecine physiologique* del 1829. Si può concludere dicendo che sebbene Balzac abbia tratto le caratteristiche di ciascun medico dai suoi contemporanei, ciò che è essenziale per ricercare un dispositivo di creazione e rappresentazione della realtà è la riproduzione del dibattito che impegnava da anni la Francia medica. Nella *Peau de chagrin*, Balzac mette in scena il consulto tra i tre oracoli della medicina moderna e consacra l'ascesa nell'Empireo medico di Horache Bianchon.

²⁵³ J. M. Guardia, *Histoire de la médecine*, op. cit., p.495.

Ora: se il dispositivo osmotico tra medicina e letteratura appare chiaro in Balzac e dà ragione di uno studio composito che tenga conto dei differenti fronti del sapere, un discorso a parte va fatto per Horace Bianchon.

Bianchon ricorre in diversi romanzi di Balzac.

Il medico è il confessore dell'età moderna. Egli è ovunque, ha accesso alle case private, alle storie intime; il discorso scientifico diventa metanarrativo²⁵⁴.

Assieme a Rastignac, è l'altra figura chiave della *Comédie*. Bianchon riesce a scalare a modo suo la società ma al contrario di Lucien e Rastignac è dotato di una morale umanista. Proprio come il confessore, Bianchon conosce le vite, le malattie e presiede alle morti di molti personaggi.

Sebbene la sua presenza nell'economia della *Comédie* sia preponderante, pochissimo si sa della sua vita privata.

La figura di Bianchon in realtà diventa pervasiva a partire dal 1837; nel suo desiderio di creare un sistema unificante, Balzac ha avuto la tendenza a conferire a Bianchon tutti i ruoli del medico qualora il contesto non lo proibisse per motivi di coerenza o datazione delle vicende. Ma Balzac va oltre e rimaneggia alcuni romanzi in cui comparivano dei medici anonimi²⁵⁵.

Il discorso metanarrativo di Bianchon in funzione di medico permette l'osservazione dei costumi, la preferenza è accordata in special modo all'analisi degli studi di donna,

²⁵⁴ M. Foucault, *Naissance de la clinique: une archéologie du regard médical*, (1963), *La nascita della clinica: un'archeologia dello sguardo medico*, Torino, Einaudi, 1998.

²⁵⁵ A. M. Lefebvre, *Les visages de Bianchon*, *Année Balzacienne*, n°9, pp. 125-140, 1988.

ma è soprattutto la scienza che interessa l'autore. Il suo sguardo «fisiologico», ad un tempo clinico e chirurgico è capace di dare agli *Etude de femme* una dimensione scientifica poiché intendono la donna come una specie naturale e sociale a se stante.

Di Bianchon sappiamo che seguiva i corsi di Cuvier ed era un estimatore di Gall (cfr. Père Goriot) e che è stato allievo del chirurgo Desplein (la cui breve storia è raccontata ne *La messe de l'Athée*, pubblicato nel 1836).

La diagnosi di Bianchon inizia dalla fisiognomica.

Analizziamo tre scene da *Père Goriot*.

1) Durante una cena alla pensione Vauquer gli ospiti cominciano a prendere posto.

Entrò piano mademoiselle Michonneau, salutò i commensali senza dir nulla e sedette accanto alle tre donne.

«Mi fa sempre venire i brividi, quel vecchio pipistrello» disse sottovoce Bianchon a Vautrin additandola. «Io sono uno studioso del sistema di Gall, e secondo me ha i bernocchi di Giuda». ²⁵⁶

E sappiamo che Bianchon non si sbaglia: sarà Madame Michonneau a vendere Vautrin alla polizia. Più avanti dietro sollecitazione di Rastignac, Bianchon emette il suo verdetto sul destino di Goriot:

«Goriot sarebbe dunque padre di una contessa?» Chiese sottovoce Madame Vauquer

«E di una baronessa» confermò Rastignac.

²⁵⁶ H. de Balzac, *Papà Goriot*, op. cit. p. 506.

«Non può altro» Bianchon disse a Rastignac . «gli ho testato la testa ha solo un bernoccolo, quello della paternità. Sarà un padre *Eterno*.²⁵⁷

2)La diagnosi della malattia di Goriot viene fatta a partire dalle deformazioni del volto:

«Che cos'ha» si informò Rastignac.

«A meno che io non mi sbagli, è andato. Deve essere accaduto qualcosa di straordinario in lui. Mi sembra che minacci un'imminente apoplezia sierosa. La parte inferiore del viso è abbastanza distesa, ma la parte superiore gli si contrae involontariamente verso la fronte, come puoi vedere. Inoltre gli occhi sono in quella condizione particolare che denota una infiltrazione di siero nel cervello. Non li si direbbe pieni di una polvere sottile? ... deve avere subito un colpo violento che gli ha distrutto il morale.²⁵⁸

Goriot viene quindi curato con senapismi, sanguisughe, cataplasmi, pediluvi.

Stamattina mentre dormivi abbiamo fatto un gran consulto con un allievo del dottor Gall, un primario dell'Hotel Dieu e il nostro. Costoro hanno notato dei sintomi curiosi e seguiremo il decorso del male per chiarirci le idee su parecchi punti di rilevanza scientifica. Uno di questi signori sostiene che la pressione del siero, agendo su un organo più che su un altro, potrebbe provocare dei fenomeni particolari. Quindi ascoltalo bene, se parlerà , per scoprire di che tipo sono i suoi discorsi: se sono effetti della memoria, dell'intuito, del giudizio; se si occupa di cose materiali o di sentimenti; se fa calcoli, se torna al passato [...].

²⁵⁷ *Ivi*, p. 538.

²⁵⁸ *Ivi*, p. 689.

La sierosità può allontanarsi dal cervello e imboccare direzioni individuabili solo in sede di autopsia.²⁵⁹

3) Durante la parte finale della malattia:

Goriot tenuto fermo da Bianchon mentre il chirurgo dell'ospedale lo operava sotto gli occhi del medico. Gli stavano cauterizzando ea schiena, ultima, inutile speranza della scienza.²⁶⁰

Viste le tre scene, la figura di Bianchon incarna il sapere medico del tempo. Egli si è nutrito alla scuola della frenologia, osserva i sintomi, infine interviene chirurgicamente.

Propria del paradigma indiziario, già rilevata nel precedente capitolo, è l'ascesa del sintomo come parte significativa di una realtà opaca. In medicina, dove pure il paradigma indiziario si stava affermando l'elenco dei segni esterni danno ragione del decorso della malattia, poiché, «il sintomo, diviene segno sotto uno sguardo sensibile alla differenza, alla simultaneità, alla successione, a alla frequenza. Operazione spontaneamente differenziale, votata alla totalità e alla memoria atto che di conseguenza congiunge, in un sol tratto, l'elemento e il legame degli elementi tra loro».²⁶¹

Col mutamento di paradigma, muta la narrazione tanto in ambito letterario quanto scientifico. Per la letteratura di Balzac, che aspirava a uno statuto "scientifico" di fedele

²⁵⁹ *Ivi*, p. 706.

²⁶⁰ *Ivi*, p. 720.

²⁶¹ M. Foucault, *La nascita della clinica*, op. cit. p. 106.

riproduzione del vero e del sociale, la compenetrazione è tanto più interessante poiché offre una vista sulla sovrapposizione di un doppio piano narrativo. La percezione anatomica e la lettura dei sintomi erano stati imposti alla medicina da Bichat.

La figura del medico in Balzac aderisce a quella del «prete del corpo»²⁶², che mette in relazione la sintomatologia all'anatomia e soprattutto che in grado di costruire un'anamnesi e una causalità anche se la medicina in piena mutazione e gli aspetti arcaici che la collegano alla medicina premoderna sono ancora presenti. L'apoplessia sierosa potrebbe coincidere con un'emorragia cerebrale ma i sintomi descritti vanno in una direzione che ha a che fare più col magico-religioso che con il razionale.

Monde des mondains et mondanité

Balzac raffigurava nelle sue opere il mondo come gli appariva sotto i suoi occhi spostando l'azione narrativa in genere di quindici o venti anni indietro. Questo binocularismo si complica ulteriormente se si ammette che le idee di Balzac circa la natura della società non sono univoche e sono espresse molto chiaramente nel romanzo *Il medico di campagna* (1833). Seppur il titolo ponga questo scritto in un continuum tematico con quanto analizzato

²⁶² *Ivi*, p. 45.

fino ad ora a proposito della medicina, in realtà sono le aspirazioni politiche di Balzac la vera chiave di lettura del testo.

Scritto in anni cruciali, quelli in cui Balzac ha l'illusione di essere eletto deputato.

È la storia di un medico parigino, deluso e stanco della propria condotta dissipata e che si trasferisce in un villaggio della Savoia dove, con impegno e dedizione, si applica al miglioramento della vita della comunità, che lo ripaga eleggendolo sindaco. Alle origini del Medico di campagna ci sono le ambizioni politiche di Balzac: attratto dall'idea di essere eletto deputato, scrive un romanzo su un'esperienza di utopico "buon governo". La storia di per sé si riduce a poca cosa: il comandante Génestas, veterano delle armate napoleoniche si rivolge sotto falso nome al medico Benassis che attraverso la sua azione professionale e di amministrazione municipale era riuscito a rendere florido un piccolo borgo della Savoia. Dopo qualche giorno di studio e diffidenza, gli confida lo scopo della sua visita e la sua reale identità: suo figlio adottivo è affetto da una malattia misteriosa che nessun medico è stato in grado di diagnosticare. Benassis accetta di visitarlo e riesce a guarirlo prescrivendogli delle salubri passeggiate fra le Alpi. Anche Benassis però ha un segreto: ha sedotto una ragazza in giovinezza che è rimasta incinta. Ciò gli ha impedito di sposare Evelina, suo vero amore ma appartenente a una famiglia giansenista. Morto suo figlio di malattia aveva allora deciso di installarsi fra la povera gente per espiare la sua colpa, dedicandosi all'umanità

povera della provincia e rinunciare alle fascinazioni di Parigi. Dopo qualche mese il medico riceve una lettera di Evelina, di cui però nulla viene specificato al lettore, e muore rimpianto con amore e dolore della comunità.

Il medico di cui Balzac è alter ego svolge la stessa funzione dello scrittore per la società: conosce la struttura profonda che regge le leggi tra gli uomini e le cause profonde degli avvenimenti.

Il ruolo di Benassis è quello del padre della comunità. Sulla sua lapide si legge:

Qui giace
il buon Benassis
padre di tutti noi
Pregate per lui²⁶³

La vicenda è un capovolgimento di quelle che sono le comuni aspirazioni degli uomini di mondo: Benassis è Parigino, è nato ricco, eredita una certa fortuna ma abbandona tutto scegliendo la vita semplice, povera e quasi monacale della provincia.

Balzac dunque ha scelto per sé la figura del medico, un medico povero, che ha lasciato la città per dedicarsi ai suoi pazienti.

²⁶³ H. de Balzac, *La médecine de campagne* (1833), *Il medico di campagna*, Milano, Garzanti, 1999, p. 227.

Il percorso di Benassis, figura illuminata per antonomasia è l'inverso di quello compiuto dagli aspiranti parigini Lucien e Rastignac i cui esiti saranno totalmente differenti.

La storia di Rastignac, come abbiamo visto, ha i suoi inizi manifesti in *Papà Goriot* e si inabissa poi nel vortice della narrazione: le sue vicende vengono narrate solo attraverso quelle degli altri. Per Lucien invece la questione è diversa.

Lucien è il campione del nucleo narrativo forte della Comédie Humaine composto dal dittico *Illusioni perdute* (1837-1843) e *Splendori e miserie delle cortigiane* (1838-1847).

Illusioni perdute consta di tre parti: I. I due poeti; II. Un grand'uomo di Provincia a Parigi; III. Eve e David.

In *Illusioni perdute* si ritrovano tutti i personaggi più importanti del mondo balzachiano. La sua struttura tripartita e il suo prolungamento in *Splendori e miserie delle cortigiane*, fanno di questo nucleo narrativo un vortice concentrico.

Nella prima parte, *I due poeti* il romanzo sembra avere due protagonisti secondo un impianto narrativo a doppio eroe. Lucien Chardon e David Séchard sono due giovani provinciali, di Angoulême, di talento senza fortuna: il primo è orfano del farmacista e vuole diventare un gran poeta; l'altro è figlio di uno stampatore e vuole inventare un nuovo modo per fabbricare la carta. Lucien inoltre è nobile da parte di madre, il cui cognome è de Rubempré e durante tutta la sua vita (si veda anche *Miserie e splendori delle cortigiane*) cercherà di acquisire tale titolo.

I due ragazzi sono molto diversi. Lucien è affascinante e possiede una bellezza quasi femminile. La sua grazia lo

aiuta a entrare nel mondo aristocratico di Angoulême di cui Madame de Bargetton, di cui è innamorata Siste du Châtlet, sua protettrice e sua musa, è la punta di diamante. David nel frattempo si innamora di Eve, sorella di Lucien, con la quale divide l'amore cieco per suo fratello. La sorte li separa: David decide per una esistenza in provincia, con Eve, nella stamperia di suo padre dove potrà condurre le sue ricerche sulla produzione cartacea; Lucien, invece, decide di recarsi a Parigi, luogo di consacrazione dei talenti letterari, dove tenterà di *parvenir*. È solo a Parigi infatti che a un giovane è possibile vedere compiere il proprio destino. Vi si reca assieme a Madame de Bargetton ma «si preparava in Madame de Bargetton e in Lucien un disincanto reciproco la cui causa era Parigi»²⁶⁴.

Nella seconda parte, *Un grand'uomo di provincia a Parigi*, la città si dimostra per quel luogo infernale che è, che disillude il giovane Lucien. Giunti a Parigi, Lucien viene lasciato da Madame de Bargetton poiché troppo naif e di intralcio alla sua stessa ascesa nell'Olimpo dell'aristocrazia parigina di cui sua cugina, Madame d'Espard era una delle divinità indiscusse.

Le regole di Parigi non sono quelle della provincia: essere amati in provincia non assicura che in città il sentimento permanga e la vergogna che Madame de Bargetton prova all'Opéra a causa di Lucien è troppa. Lucien rimane allora solo, privato della sua protettrice e decide di rendersi artefice della sua gloria. Conosciuto il giovane scrittore

²⁶⁴ H. de Balzac, *Illusioni perdute*, op. cit., p. 153.

D'Arthez (che lo introduce nel "Cenacolo") e il giornalista Lousteau viene spinto dall'uno a seguire la via del lavoro solitario, quella dello scrittore, e dall'altro a seguire la via, pericolosa ma allettante, del successo attraverso la stampa. Amante adulato dall'attrice Coralie, conduce per qualche tempo un'esistenza precaria ma brillante finché non si attira delle inimicizie giornalistiche e resta vittima delle vendette di Madame de Bargetton. La seconda parte del ciclo si conclude con la morte di Coralie. Rimasto definitivamente solo decide allora di tornare ad Angoulême.

La terza parte, *Eve e David*, si apre ad Angoulême. David dedica il suo tempo alla ricerca e Eve lo rimpiazza alla stamperia ma il loro lavoro è minacciato dagli intrighi dei fratelli Cointet che vogliono sabotare la stamperia dei Sechard e impadronirsi delle scoperte di David. L'arrivo di Lucien e i disastri che suo malgrado combina, conducono i fratelli Cointet al successo. Preso dal rimorso Lucien lascia Angoulême con l'intenzione di suicidarsi ma incontra sulla via del suicidio Carlos Herrera, un prete spagnolo, che lo salva prestandogli del denaro che Lucien restituirà a David, ma lo lega a sé con uno strano quanto oscuro patto: La vita di Lucien adesso gli appartiene.

Splendori e miserie delle cortigiane, narrano il seguito della vita di Lucien. Lo strano patto tra Lucien e Vautrin avviene nel 1822. Come in ogni patto mefistofelico, il giovane che ha dato la sua vita riceve in cambio il successo e la gloria

parigina. Il *deus ex Machina* di tutta la vicenda è Vautrin che ha tratto la prostituta ebrea Esther dalla sua vita di un tempo per poterla educare e sedurre il barone Nucingen. Il suo compito è sottrarre qualche milione al barone per darlo a Lucien di cui ella è, ricambiata, innamoratissima. Il denaro permetterà a Lucien di sposare Clotilde de Granlieu e compiere infine il suo destino. Per amore Esther si sottomette a tutte le manovre di Vautrin ma si suicida la sera stessa in cui deve andare a letto con il Barone. Il poliziotto Corentin che nel frattempo indaga di nascosto sulla coppia Lucien e Vautrin li arresta. Esasperato e spaventato, Lucien rivela l'identità del suo complice all'astuto Camusot ma vedendosi perduto e preda del rimorso si suicida. Il suicidio di Esther e poi quello di Lucien non consentono ai due giovani di coronare il loro amore: Esther era, infatti, l'unica erede del vecchio usuraio Gobseck che entra in possesso della sua eredità solo dopo morta.

Vautrin, vinto dalla società per certi versi, ottiene di essere liberato e di servire la polizia fino al suo ritiro nel 1845. (la vicenda di Vautrin è ricalcata sulla vera biografia di Vidocq).

Ora: oltre al legame strettamente narrativo che fa sfociare le vicende di Lucien negli *Splendori e miserie delle cortigiane*, ciò che a me pare si possa indubbiamente rintracciare, è un continuum tematico a proposito delle intenzioni di Vautrin. Edotti sulle vicende che lo hanno legato a

Rastignac, è facile leggere nella vita di Lucien un prosecutore dell'opera iniziata con Eugène.

Ma perché Lucien cede alla corruzione laddove Rastignac ha desistito? Eppure il desiderio del *parvenir* proprio dei provinciali è lo stesso. Entrambi appartenenti alla nobiltà, entrambi impoveriti, entrambi rappresentano la giovinezza spezzata dalla Rivoluzione e in cerca del proprio legittimo ruolo sociale. Essi rappresentano quel che resta della aristocrazia. Sono una evoluzione darwiniana. Lucien, un ibrido tra i de Rubempré e gli Chardon; Eugène vestigia della nobiltà di provincia decaduta ma giunto a Parigi per laurearsi in legge. Entrambi sanno che per sopravvivere è necessario imborghesirsi.

Prima elaborarlo, il desiderio di rivalsa va però covato e il primo attributo dei giovani in cerca di riscatto sociale è un certo tipo di bellezza.

La bellezza, per quanto espressamente aderente ai canoni estetici in voga, però, non basta; essa è una promessa piuttosto fragile di riuscita ed è piuttosto nelle minuzie che va a nascondersi. È nella morfologia dell'individuo, Balzac ha spiegato più volte, che vanno a nascondersi le sue vocazioni e in special modo le sue vocazioni mondane e che si è costretti, in qualche sorta, ad accettare il carattere e il destino che la natura ha imposto e impresso nella fisionomia.

Lucien possiede agli occhi di Balzac tutti i tratti caratteristici dell'uomo *bien-né*:

Lucien aveva i tratti della bellezza antica: una fronte e un naso greci, il candore vellutato proprio delle donne, gli occhi neri,

tanto era cupo il loro azzurro, occhi pieni d'amore, nei quali la freschezza del bianco poteva gareggiare con quella di un bambino. Quei begli occhi erano sormontati di sopracciglia che sembravano disegnate con un pennello cinese e orlati da lunghe ciglia castane. Sulle gote brillava una peluria serica di un colore che si accordava con quello della capigliatura bionda naturalmente ondulata. Le tempie bianco dorato erano di una soavità divina. Una nobiltà incomparabile era scolpita nel mento corto e dolcemente rialzato. Il sorriso degli angeli tristi errava sulle sue labbra di corallo messe in risalto da una bella chiostra di denti. Aveva le mani dell'uomo ben nato, mani eleganti, ai cui cenni gli uomini obbediscono e che le donne amano baciare.²⁶⁵

La nobiltà di sua madre, nata de Rubempré, si è impressa nei piedi alti e *cambré*, cioè arcuato, che designava la discendenza dei Franchi. Balzac infatti distingueva i francesi discendenti dai Galli e quelli discendenti dai Franchi²⁶⁶.

I tratti distintivi sono necessari, come già notato nel capitolo precedente. In un'epoca di impostori e di arrivisti, i "ben nati" devono cercare di garantire, con l'occorrenza di questi tratti, una sorta di autenticità.

Al contrario di Lucien, Eugène de Rastignac,

Aveva un viso decisamente meridionale, carnagione bianca, capelli neri, occhi azzurri. Dall'aspetto, dai modi, dall'atteggiamento abituale si vedeva il giovane di buona famiglia nobile, la cui prima educazione era avvenuta all'insegna di tradizioni di buon gusto [...].

²⁶⁵ H. de Balzac, *Illusioni perdute*, op. cit., pp.25-26.

²⁶⁶ Cfr.H. de Balzac, *Lettre à Madame Hanska*, tomo I, 120, e nota 3, dell'edizione Roger Pierrot in, R. Fortassier, *Les Mondaines dans la Comédie Humaine*, Paris, Klincksieck, 1974, p 192.

Di solito portava una brutta redingote, un panciotto scadente, una brutta e sciupata cravatta nera, annodata bell'e meglio come usano gli studenti, calzoni dello stesso tono anch'essi malandati e stivali con le suole rifatte. ²⁶⁷

Dunque belli, Lucien probabilmente di più, entrambi denunciano un'ascendenza nobile ma entrambi sono inadeguati per conquistare Parigi.

E anche in questo caso l'inadeguatezza dei due passa attraverso degli indicatori sociali ben precisi: gli abiti.

Giunto a Parigi in *Illusioni perdute*, Lucien si reca alle Tuileries, il luogo di elezione del *gran monde* per svolgere le funzioni legate all'ostentazione²⁶⁸, al prestigio e alla propria affermazione e il motivo della visita ai giardini è quello di provare a misurare se stesso.

Lucien passò alle Tuileries due ore tremende: fece un brutale esame di coscienza e si giudicò. Immediatamente si accorse che nessuno di quei giovani elegantoni portava abiti a falde. Se vide un uomo vestito con le falde, si trattava di un vecchio che non seguiva più la moda, di qualche povero diavolo, di un benpensante venuto dal Marais o di qualche fattorino. Dopo essersi reso conto che esistono abiti da mattino e abiti da sera, il poeta, dalla sensibilità pronta, ammise la bruttezza della sua palandrana, i difetti che rendevano ridicoli i difetti di quell'abito dal taglio passato di moda, di un blu bastardo, con un collo che buttava in modo orrendo, e che, per via del lungo uso, pendeva tutto sul davanti; i bottoni erano anneriti mentre nelle pieghe la stoffa appariva, purtroppo, scolorita. Inoltre, il panciotto era troppo corto e di una linea così grottescamente provinciale che, per nascondere, Lucien si abbottonò in fretta l'abito. Infine si accorse che solo la gente ordinaria portava pantaloni di nanchino. Le persone ben vestite usavano deliziose

²⁶⁷ H. de Balzac, *Papà Goriot*, op. cit., p. 471.

²⁶⁸ Ne ho già parlato nel precedente capitolo citando Veblen.

stoffe fantasia in cui il bianco era sempre immacolato! E poi, tutti i pantaloni che vedeva avevano il sottopiede, mentre i suoi andavano malissimo d'accordo con i tacchi delle scarpe.

Luciano portava una cravatta bianca con i pizzì ricamati dalla sorella (...) non solo, nessuno ad eccezion fatta delle persone posate, di qualche vecchio finanziere, di qualche severo amministratore, portava cravatte bianche di mattina, ma al povero Lucien toccò di veder passare, dall'altra parte della cancellata sul marciapiede di rue de Rivoli, un garzone di drogheria, col cesto sulla testa, al collo del quale l'uomo di Angoulême scorse due pizzì di cravatta ricamata.²⁶⁹

La scena si snoda in diverse pagine in cui Balzac descrive gli abiti ben portati dai dandy.

Anche l'abbigliamento di Rastignac è inadeguato e il paragone con Maxime de Trailles lo rende palese:

Rastignac provò per il giovane un odio violento. Innanzitutto i bei capelli biondi e accuratamente arricciati di Maxime gli rivelarono quanto erano orribili i suoi. Maxime aveva stivali fini e lucidi, mentre i suoi, per quanta attenzione avesse fatta camminando, mostravano qualche traccia di fango. Maxime infine indossava una *redingote* elegantemente stretta alla vita che lo faceva assomigliare a una bella donna, mentre Eugène alle due e mezza portava già una giacca nera. Intelligente com'era, il figlio della Charente avvertì la superiorità che l'abbigliamento dava a quel dandy snello e alto, dagli occhi chiari e dalla carnagione pallida.²⁷⁰

La sensazione di inadeguatezza di Lucien passa attraverso gli abiti proprio come quella di Rastignac che nell'agonistica del vestiario perde contro Maxime de Trailles presso Madame de Restaud.

²⁶⁹ H. de Balzac, *Illusioni perdute*, op. cit., p. 156.

²⁷⁰ H. de Balzac, *Papà Goriot*, op. cit., p. 513.

In tutti e due i casi l'inadeguatezza del vestire non è oggettiva ma è mediata dal termine di paragone costituito dall'altro da sé.

Ora: in una "sana" triangolazione del desiderio, come ha spiegato Girard il medium farebbe da vertice e starebbe a triangolare il desiderio (cfr. I capitolo). Ma nel caso di Rastignac la faccenda si complica. Il medium non è Maxime in quanto amante di Madame de Restaud. Quello è soltanto il primo desiderio; il vero vertice è costituito da Maxime stesso rispetto ai suoi abiti.

I due giovani constatano uno scarto tra sé e coloro che sono vestiti meglio ma non necessariamente appartengono a una classe sociale più elevata o dispongono di una istruzione migliore. Gli altri hanno semplicemente il merito di indossare vestiti migliori in una situazione che li rende vincenti. L'importante è sembrare ricchi, non è necessario esserlo, prima si vestono gli abiti giusti, poi si trova il modo di accumulare capitali che il possesso di quegli abiti vogliono significare. È soltanto attraverso il possesso di un abito che è possibile possederne l'identità ed è l'identità del *dandy*, la sola a interessare tanto Lucien quanto Rastignac. Quando Rastignac, nella scena presentata più sopra si trova al cospetto di Monsieur de Restaud, questi dismette il suo tono altezzoso soltanto quando gli viene rivelata la nobile ascendenza del giovane. Nella società antico regimentaria un'informazione di questo tipo sarebbe passata per gli abiti e mai un nobile sarebbe stato confuso con un qualsiasi giovane giunto a Parigi per studiare legge. Ecco dunque le tare del paradigma moderno, dove il segno

non corrisponde più al significato e la mistificazione tra identità e possesso diventa possibile.

I giovani sono in competizione fra di loro, ma è una competizione senza un vero avversario: è la Società tutta a opporre loro delle barriere che questi devono abbattere.

In questo stato di cose, la morale del secolo è quella di Vautrin.

Bisogna sporcarsi le mani. Basta saperselo poi lavare bene. La morale della nostra epoca è tutta qui. [...] L'uomo è imperfetto. A seconda del suo grado di ipocrisia gli sciocchi lo definiscono, di volta in volta morale o immorale. [...] Non esistono i principi, esistono solo accadimenti; non ci sono leggi ma circostanze. L'uomo superiore abbraccia gli accadimenti e le circostanze per guidarli.²⁷¹

Ribadita da Carlos Herrera alla fine di *Illusioni perdute*. Che la motiva così:

I francesi hanno inventato, nel 1793, la sovranità popolare, che è diventata poi un impero assoluto [...]. Sanculotto nel 1793, Napoleone cinge la corona di ferro nel 1804. I feroci sostenitori dell'*Uguaglianza o morte* del 1792 diventano, a partire dal 1806, complici di un'aristocrazia legittimata da Luigi XVIII. All'estero, i nobili hanno fatto peggio [...]. In Francia, dunque, tanto la legge politica, quanto quella morale, la collettività e i singoli, hanno smentito gli inizi con la conclusione, le opinioni con la condotta o la condotta con le opinioni. Non c'è stata logica né nel governo né negli individui. Così voi non avete più morale. Attualmente, da voi, il successo è la ragione suprema di tutte le azioni, quali che siano.²⁷²

²⁷¹ *Ivi*, pp. 562-566.

²⁷² H. de Balzac, *Illusioni perdute*, op. cit., p. 615.

Per Balzac dunque è la rivoluzione ad aver sconvolto l'ordine e la morale degli uomini. È la rivoluzione a dare vita a una nuova narrazione. A Carlos Herrera, che aveva già tentato di corrompere Rastignac, il compito di emettere un giudizio politico che regga l'intero universo Balzachiano. La legge del *parvenir* e il suo sentimento eterodiretto fa presa sui giovani che hanno fatto appena in tempo a vedere le ceneri dell'Antico Regime. Quando a Lucien viene chiesto se sia "classico o romantico" la risposta del giovane è: «chi sono i più forti?».

Con Balzac, viene meno ogni coerenza a un ideale diverso che non sia il raggiungimento del proprio scopo. Il desiderio di successo appare legittimo e naturale e il sistema sociale, in barba a qualsiasi affermazione di giustizia e uguaglianza, legittima la scalata dell'individuo capace. Moretti parla di «possibilità termidoriana di soddisfare interessi immediati, concreti, particolari»²⁷³

La rapidità del «parvenir» è la stessa del suo contrario: se Lucien riesce dopo un articolo o una serata brillante, Rastignac si accontenta di una cantuccio oscuro e parallelo: il potere senza successo.

La relazione tra i due si intreccia all'inizio degli *Splendori e miserie delle cortigiane* quando Vautrin intima a Rastignac, colui che aveva deriso Lucien Chardon, di riabilitare Lucien, ormai divenuto de Rubempré.

Anche la doppia identità del giovane è un sintomo dello sconvolgimento dei tempi, e in un secolo segnato dalla

²⁷³ F. Moretti, *Il romanzo di Formazione*, Einaudi, 1999, p. 143.

Restaurazione, si può parlare di restaurazione del patronimico.

Lucien è un oggetto alla moda, raggiunge il successo in un solo giorno ma è un successo che un solo giorno è destinato a durare. La rapidità è inversamente proporzionale alla durata. Il ritmo della narrazione e degli accadimenti è possibile solo nella metropoli, come indicato da Simmel. La vicenda di Lucien è lo spirito del tempo.

Il *Bildungsroman*, che Moretti aveva indicato come frutto della narrazione post rivoluzionaria, come la storia di un borghese che fa esperienza del mondo moderno, è per Balzac completamente diversa: la formazione è una deformazione. Le illusioni, intese come quel complesso di leggi morali che sono ancora possibili nella provincia, arretrata e in cui permangono le vestigie di un mondo pre-moderno, devono scomparire al contatto con l'atmosfera metropolitana. Lucien ascende, cade, riprova, riesce, fallisce senza aver imparato nulla. Senza aver neppure compreso la strada da evitare.

E il motivo per cui non riesce a operare univocamente nel mondo lo troviamo nel suo essere doppio. Doppio cognome, d'accordo, ma anche e soprattutto doppia natura:

A vedere i suoi piedi, un uomo sarebbe stato tentato di scambiarlo per una fanciulla travestita, tanto più in quanto, come la maggior parte degli uomini acuti, per non dire stuti, aveva le anche conformate come quelle di una donna.²⁷⁴

²⁷⁴H. de Balzac, *Illusioni Perdute*, op. cit., p.26.

L'amore di Vautrin per Lucien può compiersi poiché egli possiede nel fondo l'animo del poeta, che Restignac non ha, e che è essenzialmente un animo femminile. Anche soltanto per la sua conformazione fisica, Lucien non avrebbe mai potuto compiere pienamente la sua ascesa. È astuto ma è debole e perciò è destinato a rimanere a metà tra due tempi, è un giano con i piedi muliebri, saldi nell'Ancien Règime, è un monstrum e proprio per questa sua costituente duplicità, che restituisce così pienamente lo spirito dei tempi, Lucien resta il più fragile e il più bel personaggio della *Comédie Humaine*.

La Comédie Humaine: una sociologia.

Se qualcosa possiamo ricavare dalla *Comédie Humaine* è il profondo senso morale di Balzac e le istruzioni per agire nel mondo. Abbiamo cercato di vedere come il capitalismo, e in esso l'ascesa della borghesia articolino la narrazione dei romanzi. Il rapporto è complicato e sfuggente ma Balzac individua, e conserva con inalterata capacità mimetica, i tratti anarchici e febbrili del primo capitalismo francese ma anche europeo.

La città, come l'incipit della *Fanciulla degli occhi d'oro*, è un mostro, un inferno fatto di gironi concentrici costituiti dalle classi sociali. Grazie allo studio dei movimenti peristaltici del mostro Balzac è in grado di concepire una totalità sociologica in sé completa.

Il talento va impiegato nella riuscita per assecondare il diktat del *parvenir*. In tutti i romanzi analizzati il motivo

per cui la storia si rende possibile è sempre un desiderio universale. Dal profumiere Birotteau, agli impiegati; da Papà Goriot a Grandet; dalla giovinezza sfrenata di Lucien agli intrighi di Gobseck e Nucingen, tutti desiderano in maniera spropositata, sono animati da passioni deleterie e hanno una febbrile sete di ascesa. La *suspense* che incatena alla lettura non è soltanto l'ansia per il destino sociale e umano dei protagonisti. È qualcosa di profondamente diverso ed ha a che fare con quel «continuo rivoluzionamento della produzione, con l'incessante scuotimento di tutte le condizioni sociali, con l'incertezza e il movimento eterni che contraddistinguono l'epoca borghese da tutte le altre.»²⁷⁵ e Balzac lo dice molto chiaramente quando vede nella vocazione per il miglioramento delle condizioni umane dei derelitti l'unico senso della vita del medico Benassis:

Fra tutti i raggiri di questo mondo, il più falso e perverso è l'adulazione. Soprattutto a Parigi i maneggioni di ogni genere riescono a soffocare fin dalla nascita l'intelligenza di un uomo sotto i fiori gettarti a profusione nella sua culla. [...] Mi disperdevo in cento dissipate frivolezze. Ebbi di quelle passioni effimere che sono la vergogna dei salotti di Parigi, dove ognuno prima va cercando un vero amore e poi, stanco di perseguirlo invano, cade nel libertinaggio d'alto bordo e arriva a stupirsi che esista una vera passione, allo stesso modo che quella gente si stupisce di un'azione generosa.²⁷⁶

²⁷⁵ K. Marx e F. Hengels, *Manifest der Kommunistischen Partei*, (1848), *Il manifesto del partito comunista*, Ed. Riuniti, Roma, 1983, p. 57.

²⁷⁶ H. de Balzac, *Il medico di campagna*, op. cit., p. 172.

L'incertezza e il movimento convulso e eterno contraddistinguono il ciclo della *Comédie Humaine* da tutte le narrazioni precedenti. Ogni episodio aggiunge un tassello narrativo alla consapevolezza della precarietà del presente. La stessa composizione narrativa, per romanzi contigui che tormentano i destini di tutti, poiché nessun approdo sembra mai possibile e definitivo, è il vero senso dello scetticismo balzachiano nei confronti della società moderna.

Se una pedagogia che muove dalla *Comédie* è possibile, essa non va ricercata nel senso che il narratore offre alla lettura morale dei singoli romanzi. La narrazione balzachiana non concede pause. I finali di *Papà Goriot* e *Illusioni perdute* rimandano ad altri romanzi e invitano a proseguire, senza sosta, la lettura, e se una morale c'è essa è metanarrativa, trascende il testo e si sposta verso il contesto storico di cui Balzac offre una lettura, rendendo le leggi sociali narrativamente attive e capaci di determinare il destino dell'eroe. Ciò a cui punta l'autore è la costruzione, attraverso il suo disvelamento, di una disposizione percettiva nei lettori nonché abitanti del mondo narrato.

Le leggi che reggono la narrazione, e di cui si fa edotto il lettore, sono create dallo stesso Balzac che formula una raffinatissima sociologia di carta ma che, come in una *mise en abyme*, pretendono per sé lo statuto legittimante della Storia.

Il romanziere ha l'ambizione di lavorare come un architetto, ma anche come un sociologo, uno storico della contemporaneità, un antropologo e perfino un filosofo che

dopo aver messo in scena lo spettacolo della società, giudica, indaga, impartisce insegnamenti, e interpreta i meccanismi della sua stessa finzione, con l'aspirazione a raggiungere, attraverso la scrittura, la società che esiste al di là della pagina.

Per la sua costruzione, la sua pubblicazione, i temi e la modalità di narrazione, la produzione di una Commedia Umana è il frutto estetico più rappresentativo della borghesia francese della decade che va dal 1830 al 1840.

Conclusioni

Lo spazio della mimesis

La letteratura è a tutti gli effetti un discorso sociale.

Discorso sociale rivolto a una società che esiste solo «narrativamente» quando viene letta e raccontata. È un discorso sociale di una società, poiché tramanda in una certa misura i suoi valori e i suoi schemi culturali. È un discorso nella società poiché è una discriminante di ciò che è narrabile.

Negli anni, diversi studi sono stati dedicati alla sociologia della letteratura, ma se si avverte la stasi in questo tipo di studi, la loro richiesta appare di nuovo vivace ed è un'esigenza sempre più avvertita e in diversi campi del sapere sociologico.

Il "vantaggio" della letteratura, e penso in particolare alla forma romanzo, rispetto ai discorsi prodotti dalla sociologia, che sono scientificamente fondati, consiste nel suo poter raccontare in qualsiasi modo qualunque storia. Il discorso letterario può dire, può incedere lì dove la sociologia, legittimamente, si attarda, la può anticipare, ricorrendo a un certo tipo di immaginazione, quella sociologica, che corrisponde alle trame dei romanzi.

Tenendo conto della distinzione fra i patti enunciativi a cui la sociologia e la letteratura si rifanno, una ridefinizione del ruolo della letteratura tra le scienze sociali è quantomeno auspicabile. La letteratura esemplifica le emozioni umane, i comportamenti, ripropone la costruzione di un tessuto sociale e si interessa delle storie di vita dei singoli.

Se questo tipo di prossimità si è resa possibile in questi termini, ossia in quelli di interesse per le vicende e i destini individuali, la risposta è nel tipo di letteratura che è sorta in Occidente dopo le rivoluzioni europee, dando vita a quella enorme stagione, persistente, che in letteratura va sotto il nome di “realismo” e che nel campo dell’estetica è uno dei segni più spiccati della “modernità”.

Le basi del realismo moderno sono due: la trattazione seria del quotidiano; l’inserimento di persone e avvenimenti qualsiasi nella storia contemporanea. Il realismo letterario è uno degli indicatori dell’ascesa della classe borghese, quando tutte le vicende umane acquisirono diritto di cittadinanza.

La maniera con cui uomini comuni, fino ad allora esclusi dalla grande trattazione storica, accedono alla rappresentazione letteraria è attraverso la descrizione dei dettagli che diventano carichi di significato e rivelatori di una realtà altra cui essi rimandano e che la rendono, con la loro presenza, decifrabile. Non a caso, uno dei maggiori scrittori realisti dell’Ottocento, Honoré de Balzac, ha fondato un sistema narrativo che ha nei particolari descrittivi uno dei fulcri della sua narrazione.

Se il paradigma moderno si regge sugli scarti, gli indizi, le spie, come sostenuto da Carlo Ginzburg, i motivi sono di ordine storico e sociale a un tempo. La società post-rivoluzionaria era diventata “illigibile” per i suoi appartenenti. Gli elementi identificativi che passavano per i vestiti, (un esempio su tutti: la scelta dei colori, alcuni indossabili solo dietro consenso regio), furono resi

“opachi” da una legge del 1792 che vietò il ricorso a abiti tali da indicare l'appartenenza di classe di colui che ne faceva uso. Così, nella moda si impose il nero, poiché la Rivoluzione fu, dice Balzac, un tempo di crisi e di anarchia anche per le *toilette*. La distinzione degli individui e del loro ceto non passava più attraverso cifre distintive riconoscibili immediatamente. Era necessario, allora, rifondare un sapere che si occupasse di rendere chiara la società. Anche la medicina, però si occupò di rendere intellegibile la realtà: durante tutto il XIX secolo proliferano i trattati di fisiognomi, frenologia, parapsicologia, con cui si voleva insegnare agli uomini a riconoscere l'altro da sé attraverso le sue caratteristiche fisiche. A questo proposito gli scritti di Balzac sulle fisiologie dei comportamenti umani e i romanzi confluiti nella *Comédie Humaine* nel 1842, diventano un esempio formidabile.

Nel realismo balzachiano vi è una mistura di storia e “biologia sociale”, una scienza della mondanità, a tutto vantaggio dei suoi lettori che imparavano a riconoscere i soggetti e le circostanze e quindi a orientarsi nella pratica, che cerca di inquadrare le inclinazioni dei singoli individui in una motivazione di ordine sociale. Qualcosa di molto simile a ciò che la sociologia, che nasceva ufficialmente nel 1824, cercava di fare, indagando le cause, le manifestazioni e gli effetti degli avvenimenti.

Della vasta produzione del romanziere, è stato scelto un corpus di romanzi e i trattati riguardanti la patologia della vita sociale.

In particolare si è osservato il discorso narrativo (e metanarrativo, visto che lo stesso Balzac si considerava alla stregua di uno scienziato sociale), che l'ascesa della borghesia ha prodotto.

I temi scelti in questo lavoro, e la cui rifrazione si ritrova nei romanzi, sono: la divisione delle classi nella Francia post-rivoluzionaria, tutte mosse dal desiderio d'ascesa, il denaro che articola i rapporti di classe, la finanza, l'usura, l'onore borghese, la burocrazia, il commercio, l'amore paterno e il disprezzo filiale, il sapere medico, e l'arrivismo delle nuove generazioni che chiude il cerchio di questa (parziale) rappresentazione della borghesia balzachiana e della Francia a cavallo fra la Restaurazione e la Rivoluzione di Luglio.

Se è vero che Balzac costituisce un caso particolare di letteratura ai limiti con la sociologia, si è pensato di osservare l'inizio della «contaminazione» per spiegare la persistenza che anima la raffigurazione mimetica della realtà e le motivazioni degli individui di abitare questa stessa realtà con sempre maggiore consapevolezza.

Siamo lontani ormai dalla diffidenza che animava i primi sociologi e che avevano l'esigenza di legittimare la propria scienza differenziandola e innalzandola al di sopra di qualsiasi forma estetica, o mimetica, che passasse per la scrittura. La letteratura è sì un discorso sociale, come detto in apertura, ma è innanzitutto un discorso sul mondo e in quanto tale, e in una ridefinizione dei saperi come quella a cui stiamo assistendo negli ultimi anni, i tempi sembrano

maturi per farle spazio e darle pieno diritto di cittadinanza
fra gli studi di sociologia.

Appendice

Sulla cravatta, considerata in se stessa e nei suoi rapporti con la società e gli individui

Una cravatta ben messa diffonde come
Un profumo squisito in tutta la toilette;
la cravatta è per la toilette ciò che il tartufo è
per una cena.

La Rivoluzione fu per la toilette, come per l'ordine civile e politico, un tempo di crisi e di anarchia; essa comportò per la cravatta in particolare uno di quei cambiamenti organici che vengono, a secoli alterni, a rinnovare l'aspetto delle cose. Sotto l'antico regime, ciascuna classe della società aveva il suo costume; si riconosceva dall'abito il signore, il borghese, l'artigiano. Allora, la cravatta (se si può dare questo nome al collare di mussolina e al pezzo di merletto con cui i nostri padri avvolgevano il loro collo) non era altro che un indumento necessario, di stoffa, più o meno ricco, ma senza considerazione, come senza importanza personale. Infine, i Francesi divennero tutti uguali nei loro diritti, e così anche nelle loro toilette, e la differenza nella stoffa o il taglio degli abiti non distingueva più la condizione. Come, allora, riconoscere al centro di questa uniformità? Attraverso quale segno esteriore distinguere il rango di ciascuno individuo? Da allora è stato determinato per la cravatta un destino nuovo: da quel giorno, la cravatta è nata alla vita pubblica, ha acquisito importanza sociale; poiché fu chiamata a ristabilire le sfumature interamente cancellate nella toilette, diventò il

criterio grazie al quale si riconoscerebbe l'uomo *comme il faut* e l'uomo senza educazione.

Infatti, di tutte le parti della toilette, la cravatta è la sola che appartiene all'uomo, la sola in cui si trova l'individualità. Del vostro cappello, del vostro abito, dei vostri stivali, tutto il merito va al cappellaio, al sarto, al calzolaio, che ve li hanno consegnati in tutto il loro splendore; non vi avete aggiunto nulla del vostro. Ma per la cravatta non avete né aiuto né sostegno; siete abbandonati a voi stessi. È in voi che vi occorre trovare tutte le vostre risorse. La lavandaia vi consegna un pezzo di battista inamidato; secondo ciò che voi saprete fare, ne trarrete partito: è il blocco di marmo tra le mani di Fidia o di uno spaccapietre. Quanto vale l'uomo, tanto vale la cravatta. E, a dire il vero, la cravatta è l'uomo; è attraverso la cravatta che l'uomo si rivela e si manifesta.

È cosa risaputa oggi fra tutti gli esprit che riflettono, che attraverso la cravatta si può giudicare colui che la porta, e che, per conoscere un uomo, è sufficiente gettare un occhio su questa parte di lui che unisce la testa al petto.

Così, quella cravatta inamidata, rigida, dritta, senza una piega, col nodo piatto, quadrato, simmetrica, come se il compasso del geometra vi fosse passato, vi annuncia un uomo preciso, arido, egoista.

Quella cravatta in mussolina chiara, senza amido, ondulata, con una rosetta sbuffante e pretenziosa..., è un oratore elegante, insipido, profuso; un *noticier*.

Quella cravatta in battista, né troppo alta, né troppo bassa, abbastanza larga da lasciare al collo e alla testa tutta la libertà dei loro movimenti, con un nodo grazioso, ma naif e semplice..., è un poeta elegiaco.

Mi fermo, per non sprecare in qualche rigo un soggetto degno di ispirare volumi interi, tanto ha di interessante, di vasto e di importante.

Considerati attraverso il rapporto con la cravatta, gli uomini si dividono per natura in tre grandi categorie.

In principio, per cominciare da quella che merita minore attenzione da parte nostra, si presenta la classe degli uomini che portano la cravatta senza sentirla, né comprenderla, che ogni mattina rigirano un pezzo di stoffa intorno al oro collo, come si farebbe con una corda; poi, tutto il giorno, passeggiano, mangiano, badano ai loro affari, e la sera, si coricano e si addormentano, senza scrupolo, senza rimorso, perfettamente soddisfatti di loro stessi, come se la loro cravatta fosse stata messa nel modo migliore al mondo. Gente senza attualità, prosecutori del XVIII secolo nel cuore del XIX; anacronismi viventi, troppo numerosi, hélas! La vergogna del secolo dei lumi, che menzioniamo qui per averne memoria; poiché, per ciò che concerne la cravatta, costoro sono degli esseri negativi.

Immediatamente sopra di questi ci sono quelli che intravedono ciò che vi è di buono nella cravatta e ciò che se ne può fare, ma che, non possono prendere da soli nessun partito, sono ridotti a copiare gli altri. Intelligenze ristrette, sterili, senza immaginazione, senza una sola idea che gli appartenga, studiano ogni giorno il nodo che riprodurranno l'indomani. Che stima avere di questi *servum pecus*²⁷⁷ della cravatta? Li comparerei a quegli uomini frivoli che cercano ogni mattina, nelle gazzette, le idee che avranno per tutta la giornata, o ai mendicanti che vivono della carità altrui.

Al primo rango, infine, si piazzano quegli uomini forti e solidi in se stessi, che sentono e comprendono la cravatta, che la comprendono in ciò che ha di essenziale e intimo, con quell'energia di intelligenza, quella potenza di genio, eletti tra quei mortali privilegiati *quos aequus amavit Jupiter*²⁷⁸. Costoro non hanno né maestri, né modelli, trovano in loro stessi delle grandi, delle nobili risorse; non ascoltano che se stessi, sono dei veri creatori.

Poiché la cravatta si nutre dell'originalità e della spontaneità, l'imitazione, l'assoggettamento alle regole la scolorano, la bloccano, la uccidono. Non è né attraverso lo studio né attraverso la pratica che vi si giunge. È spontaneamente, d'istinto, d'ispirazione che si mette

²⁷⁷ «Gregge servile», citazione da Orazio.

²⁷⁸ «Fra quei pochi che Giove ha cari», citazione da Virgilio.

la cravatta. Una cravatta ben messa, è uno di quei tratti di genio che si sentono, si ammirano ma non si analizzano, né si insegnano. Così, oso dire con tutta la forza della mia convinzione, la cravatta è romantica nella sua essenza; il giorno in cui subirà delle regole generali, dei principi prefissati, avrà cessato di esistere.

E tuttavia, esiste al mondo un barone de l'Empesé²⁷⁹ che ha pubblicato *l'Art de mettre sa cravate! Art et cravate*, ecco di quelle parole che gridano nel vedersi accoppiate. Che confusione di idee, e come si giudica un uomo attraverso un simile dettaglio! Così bisogna vederlo, questo barone de l'Empesé, col suo collo a punta, la sua cravatta dritta come un cartone, il suo nodo secco e piatto, le estremità raccolte in avanti e attaccate con una spilla; insomma, tutto quel che si possa immaginare di più Rococò. E il suo libro! Da far nascere un riso inestinguibile. Delle divisioni, delle separazioni di generi, delle classificazioni, delle proibizioni, tutta una legislazione aristotelica. Un vero codice alla Boileau²⁸⁰... Ecco come si preparano degli ostacoli al genio; come lo si fascia con le lingue della routine; come si forniscono degli argomenti e dei testi alla mediocrità; come si pervertirebbe il gusto del pubblico, se non si trovassero degli spiriti forti per sfidare simili ostacoli, per camminare in avanti con passo sicuro, e mantenere la cravatta nella sua libertà originaria e nel suo splendore.

Tra questi, citeremo un solo esempio, che è tra i più illustri, e che farà sempre onore seguire. M le Prince de R..., oggi arcivescovo e cardinale, fu a lungo la gloria della cravatta. Non l'aveste visto disfare, provare, ricominciare il nodo della stessa cravatta. Egli impiegava in questa parte della toilette una ampiezza, una grandiosità che uno spirito piccolo non saprebbe comprendere. Venti cravatte erano preparate davanti a lui; ne prendeva una, la metteva al collo e la annodava con una mano sicura che non conosceva esitazione. Il nodo gli dispiaceva? Gettava la prima cravatta e ne prendeva un'altra. Talvolta ne provava fino a dieci, quindici, prima

²⁷⁹ Vuol dire anche «inamidato».

²⁸⁰ Autore di un poema didattico, *L'art poétique*, pubblicato nel 1674.

di essere soddisfatto della sua opera; perché la cravatta, espressione del pensiero come dello stile, è spesso ribelle come lui. Ma, quando era giunto a riprodurre nella sua cravatta quel tipo senza eguali che aveva nell'esprit, lo si ammirava, ci si estasiava. La sua anima era passata nel tessuto leggero, e si manifestava interamente. Vi si scorgeva quell'agio, quella libertà di esprit, senza cui non vi è originalità, e soprattutto quel calore d'animo, quel fuoco bruciante che si sviluppò più tardi in zelo religioso e divenne una vocazione al cardinalato.

Bibliografia

- Abruzzese, Alberto, *Sociologia della letteratura*, Roma, Savelli, 1977.
- Agamben, Giorgio, *Stanze. Il fantasma nella cultura occidentale*, Torino, Einaudi, 1981.
- Alfano, Giancarlo, *La cleptomane derubat, Psicoanalisi, letteratura e storia culturale tra Otto e Novecento*, Trento, New Magazine, 2012.
- Alletz, Édouard, *De la Démocratie Nouvelle, ou des mœurs et de la puissance des classes moyennes en France*, Paris, Lequien, 1837.
- Aristotele, *Poetica*, (a cura di) D. Guastini, Roma, Carocci, 2010.
- Auerbach, Erich, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, (1946) , *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, Vol. I-II, 2000.
- Balzac, C. H., *Avant Propos à la Comédie Humaine*, vol I. p. 4.
- Barberis, Pierre, *Balzac et le mal du siècle: contribution à une physiologie du monde moderne*, Paris, Gallimard, 1970.
- Barberis, Pierre, *Mythes Balzaciens*, Paris, Collin, 1972.
- Barrère, Anne - Martuccelli, Danilo, *Le Roman comme laboratoire: de la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2009.
- Barthes, Roland, *Éléments de sémiologie* (1965), *Elementi di semiologia*, Torino, Einaudi, 1992.
- Baudorre, Philippe, Rabaté, Dominique, Viart, Dominique (a cura di), *Littérature et sociologie*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007.

Bauman, Zygmunt, *Thinking sociologically*, (1990), *Pensare sociologicamente*, Santa Maria Capua Vetere, Ipermedium, 2003.

Benjamin, Walter, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1966.

Benjamin, Walter, *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme* (Francfort-sur-le-Main, 1955), préface et traduction de Jean Lacoste, Paris, Payot, 1982.

Berger, Peter, Luckmann, Thomas, *The social construction of reality*, (1969), *La realtà come costruzione sociale*, Bologna, Il Mulino, 1997.

Bonnet- Roy, François, *Balzac: les medicin, la médecine et la science*, Paris, Éditions del Horizons de France, 1944.

Bourdieu, Pierre, *Les regles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Galimard, 1992.

Bourdieu, Pierre, *Réponses. Pour une anthropologie réflexive* (1992), *Risposte. Per un'antropologia riflessiva*, Torino, Bollati Boringhieri, 1992,

Brillat-Savarin, Jean Anthelme, *Physiologie du goût*, (1825), Paris, De Gonet, 1848.

Cabanis, Pierre Jean George, *Rapports du physique et du moral de l'homme*, IIIème éd., Paris, Caille et Ravier, 1815.

Charle, Cristophe, *Histoire sociale de la France au XIX siècle*, Paris, Seuil, 1991.

Chevalier, Louis, *Classe labourieuses et classes dangereuses à Paris pendant la première moitié du XIX siècle*, Paris, Plon, 1958.

Chollet, Roland, *Balzac journaliste. Le Tournant de 1830*, Paris, Klincksieck, 1983.

Crébillon fils, *Les égarements du cœur et de l'esprit*, (1736), in *Œuvres complètes*, a cura di J. Sgard, vol. I-IV, Paris, Classiques Garnier, 1999-2002.

Colombo, Arturo, *Cattaneo e il Politecnico* (a cura di), Milano, Franco Angeli, 1993.

Coser, Lewis, Alfred, *Sociology through literature*, New Jersey, Prentice-Hall, 1963.

Cosmacini, Giorgio *L'arte lunga. Storia della medicina dall'antichità a oggi*, Bari, Laterza, 2005.

Curmer, Louis, *Conclusion aux Français peints par eux-mêmes. Encyclopédie morale du dix-neuvième siècle*, Paris, Curmer, Voll. I-VIII, 1840- 1842.

Curtius, Ernest Robert, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* (1948), *Letteratura europea e Medio Evo latino*, La nuova Italia, Firenze, 1992.

De Balzac, Honoré, *Illusioni perdute*, Introduzione di Lanfranco Binni, trad.It. Argia Micchettoni, Milano, Garzanti, 1999

De Broglie, Gabriel, *La monarchie de Juillet*, Paris, Fayard, 2011.

De Cristofaro, Francesco, *Zoo di romanzi. Balzac, Manzoni, Dickens e altri bestiari*, Napoli, Liguori, 2002.

Della Porta, Giovan Battista, *La physionomie humaine*, (1586), Rouen, J. Et D. Barthelin, 1655.

Del Lungo, Andrea, *Essais et Savoir. Fiction et herméneutique au XIX^e siècle*, Saint-Denis, PUV, 2007.

Del Lungo, Andrea, Lyon- Caen Boris, *Le roman du signe*, Saint-Denis, PUV, 2007.

Dubois, Jacques, *Les Romanciers du réel: De Balzac à Simenon*, Paris, Seuil, 2000.

Dubois, Jacques, *Pour Albertine: Proust et le sens du social*, Paris, Seuil, 1997.

Duchet, Claude, Tournier, Isabelle, édit., *Le «Moment» de La Comédie humaine*, Groupe International de Recherches Balzaciennes, Paris, PUV, 1993.

Dumard, Adeline, *Les bourgeois et la bourgeoisie en France depuis 1815*, Paris, Flammarion, 1987.

Eagleton, Terry, *Literary theory. An introduction* (1983), *Introduzione alla teoria letteraria*, Roma, Editori Riuniti, 1998.

Elias, Norbert, *Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfische Aristokratie mit einer Einleitung: Soziologie und Geschichtswissenschaft* (1969), *La società di corte*, Bologna, il Mulino, 1980.

Elias, Norbert, *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen* (1939), *Il processo di civilizzazione*, Bologna, il Mulino, 2010.

Escarpit, Robert, *Le Littéraire et le social: éléments pour une sociologie de la littérature*, Paris, Flammarion, 1977.

Escarpit, Robert, *Sociologie de la littérature* (1958), *Sociologia della letteratura*, Napoli, Guida, 1970.

Feuer, Lewis, *Marx and Engels: basic writings on politics and philosophy*, Garden City, Doubleday Anchor Books, 1959.

Figeac-Monthus, Marguerite, *Les Lur-Saluces d'Yquem*, Bordeaux, Mollat, 2000.

Fiorentino, Francesco, *Introduzione a Balzac*, Roma/Bari, Editori Laterza, 1989.

Fortassier, Rose, *Les Mondaines dans la Comédie Humaine*, Paris, Klincksieck, 1974

Foucault, Michel, *Naissance de la clinique: une archéologie du regard médical*, (1963), *La nascita della clinica: un'archeologia dello sguardo medico*, Torino, Einaudi, 1998.

Fontvieille, Louis, *Evolution et croissance de l'état Français de 1815 à 1969*, *Économies et sociétés* 10, n° 13, 1976, Cahier de l'ISMEA.

Gallino, Luciano, *Sociologia della letteratura in Dizionario di sociologia*, (1978), Torino, UTET, 1993.

Ginzburg, Carlo, *Miti. Emblemi. Spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1992

Godart, Frédéric, *Sociologie de la mode*, Paris, La Découverte, 2010.

Girard, René, *Mensonge romantique, vérité romanesque* (1961), *Mensogna romantica, verità romanzesca*, Milano, Bompiani, 1965.

Goffman, Erving, *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1963.

Goldmann, Lucien, *Pour une sociologie du roman*, (1964), *Per una sociologia del romanzo*, Milano, Bompiani, 1967.

Gouraud, Henri, *Eloge de Récamier*, Paris, Charles Douniol, 1853.

Gribaudo, Maurizio, *Paris ville ouvrière. Une histoire occultée (1789-1848)*, Paris, La Découverte, 2014.

Guardia, Joseph-Michel, *Histoire de la médecine d'Hippocrate à Broussais et ses successeurs*, Paris, O. Doin, 1884.

Guyon, Bernard, *La Pensée politique et sociale de Balzac*, Paris, Colin, 1947.

Ireland, Mardy S., *The Art of the Subject: Between Necessary Illusion and Speakable Desire in the Analytic Encounter*, Other Press, 2003.

Jackson E. John, Rigoli, Rigoli, Sangsue Daniel, préface d'Alain Corbin, *Être et connaître au XIX siècle, littérature et sciences humaines*, Genève, Metropolis, 2006.

Jardin, André, Tudesq, André- Jean, *Nouvelle histoire de la France contemporaine: La France des notables, la vie de la nation 1815 -1848*, tome 7, Paris, Seuil, 1973.

Jedlowski, Paolo, *Fogli nella valigia. Sociologia e cultura*, Bologna, Il Mulino, 2003.

Kocka, Jürgen (a cura di), *Bürger und Bürgerlichkeit im 19. Jahrhundert* (Göttingen, 1987, *Borghesie Europea dell'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 1987.

Lahire, Bernard, *L'esprit sociologique*, La Découvert, Paris, 2007.

Lavater, J. Kaspar, *L'art de connaître les hommes par la physionomie*, (1775-1778), Paris, Librairie médicale de Crochard, 1834.

Le Man, Ségolène, Abélès, Luce, *Les Français peints par eux-mêmes. Panorama social du XIX siècle Paris*, Réunion des Musées Nationaux, 1993.

Lepenies, Wolf, *Die drei Kulturen. Soziologie zwischen Literatur und Wissenschaft*, (1985), *Le tre culture. Sociologia tra letteratura e scienza*, Bologna, Il Mulino, 1987.

Lippitt, Francis, James, *Reminiscences*, Providence, Preston and Rounds, 1902.

Luckács, György, *Die Theorie des Romans* (1919), *Teoria del romanzo*, Milano, Sugar, 1976.

Longo, Mariano, *Il sociologo e il racconto*, Roma, Carocci. 2013.

Luckács, György, *Balzac et le Réalisme français*, traduction de P. Laveau, Maspero, (Petite collection), 1967. Nouv. éd. La Découverte, 1999.

Lyon-Caen, Boris, *Balzac et la Comédie des signes, Essai sur une expérience de pensée* Saint-Denis, PUV, 2005.

Lyon-Caen, Judith, *La Littérature et la vie: les usages du romanesque au temps de Balzac*, Paris, Tallandier, 2006.

Lyon-Caen, Judith, Ribard, Dinah, *L'historien et la littérature*, Paris, La Découverte, 2010.

Macherey, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris, Maspero, 1966.

Marx Karl, Engels, Friedrich, *Manifest der Kommunistischen Partei*, (1848), *Il manifesto del partito comunista*, Ed. Riuniti, Roma, 1983.

Marx Karl, Engels, Friedrich *Scritti sull'arte*, Laterza, Bari 1967.

Mayer, Arno J., *La persistance de l'Ancien Régime*, Paris, Flammarion, 1983.

Maza, Sarah C., *The myth of french bourgeoisie*, Cambridge, (MA), Harvard University press, 2003.

Mazzoni, Guido, *Teoria del romanzo*, Bologna, Il Mulino, 2011.

Miller, Michael, B., *Au Bon Marché (1869-1920): Le Consommateur apprivoisé*, Paris, Armand Collin, 1987.

Moretti, Franco, *Il romanzo di Formazione*, Einaudi, 1999.

Moretti, Franco, (a cura di) *Il romanzo*, Voll. I-IV, Torino, Einaudi, 2001.

Moretti, Franco, *Opere mondo*, Torino, Einaudi, 1994.

Moretti, Franco, *The Bourgeois: between history and literature*, London-New York, Verso, 2013.

Mozet, Nicole, Petitier, Paule, (A cura di) *Balzac dans l'histoire*, Paris, SEDES, 2001.

Nisbet, Robert, *The sociological tradition*, (1966), *La tradizione sociologica*, Firenze, La Nuova Italia, 1981.

Orlando, Francesco, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura: rovine, reliquie, rarità, robaccia*, Torino, Einaudi, 1994, 2015.

Parent-Duchâtelet, Alexandre, *La prostitution à Paris au XIXe siècle*, a cura di Alain Corbin, «Points-Seuil Histoire», Paris, Seuil, 2008.

Pavel, Thomas, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003.

Pecchinenda, Gianfranco, *Il sistema mimetico. Contributi per una sociologia dell'assurdo*, S.M. Capua Vetere, Ipermedium, 2014.

Pecchinenda, Gianfranco, *La narrazione della società*, S. M. Capua Vetere, Ipermedium, 2009.

Perrot, Philippe, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie, Une histoire du vêtement au xixe siècle*, Paris, Fayard, 1981.

Ragone, Giovanni, *Introduzione alla sociologia della letteratura*, Napoli, Liguori, 2002.

Renata Ago, Il linguaggio del corpo, pp.117-148, e Maria Giuseppina Muzzarelli Le leggi Suntuarie, pp. 185-220, in *Storia d'Italia, Annali*, n° 19, La Moda, a cura di C. M. Belfanti e F. Giusberti, Torino, Einaudi, 2003.

Saint-Simon, Louis de Rouvroy duc de, *Mémoires*, Paris, Hachette, 1874.

Saussure, Ferdinand de, *Cours de linguistique générale* (1916), *Corso di linguistica generale*, Bari, Laterza, 1967.

Sigmund, Freud, *Der dichter und das phantasieren* (1907), *Il poeta e la fantasia*, in *Opere*, vol.5, Torino, Boringhieri, 1979.

Simmel, Georg, *Die ästhetische Bedeutung des Gesichts* (1901), *Il significato estetico del volto*, in *Id., Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, Il Mulino, Bologna, 1985.

Taine, Hyppolite A. *Histoire de la Littérature anglaise*, Paris, Hachette, 1864.

Tarde, Gabriel, *Le duel*, in *Études pénales et sociales*, Paris, Masson, 1892.

Toutian, Jean-Claude, *Les Transports en France de 1830 à 1865*, Paris, PUF, 1968.

Tudesq, André-Jean, *Les Grands Notables en France 1840-1849*, Paris, PUF, 1964.

Turnaturi, Gabriella, *Immaginazione sociologica e immaginazione letteraria*, Bari, Laterza, 2003.

Veblen, Thorstein, (1899), *Théorie de la classe de loisir*, Paris, Gallimard, 1978.

Véron, Louis, *Mémoires d'un bourgeois de Paris: comprenant la fin de l'Empire, la Restauration, la Monarchie de Juillet, la République jusqu'au rétablissement de l'Empire*, Voll. I-V, Paris, Librairie nouvelle, 1856.

Viala, Alain, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1985.

Victor A. de M., *Le caractère et la destinée d'une personne ou explication de la tête de phrénologie psychologique*, Paris, 1847.

Wagner, Peter, *Modernity. Understanding the Present* (2012), *Modernità, comprendere il presente*, Torino, Einaudi, 2013.

Watt, Ian, *The rise of the novel* (1957), *Le origini del romanzo borghese*, Milano, Bompiani, 2009.

Wright Mills, Charles, *The sociological imagination* (1959), *L'immaginazione sociologica*, Milano, Il Saggiatore, 1973.

Wurmser, André, *La Comédie Inhumaine*, Paris, Gallimard, 1964.

Contributi in volumi e periodici

Derys, Gabriel, *Balzac inventeur de la publicité*, 20 ottobre 1943, l'Union.

Fabre, Daniel, Jamin, Jean, «Pleine page». Quelques considérations sur les rapports entre anthropologie et littérature, *L'Homme*, 2012/3 – 204, pp. 579-612.

Guillet, François, L'honneur en partage. Le duel et les classes bourgeoises en France au XIXe siècle in *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 34, 2007, pp. 55-70.

Kotin, Armine, *La maison Nucingen, ou le récit financier*, *Romanic Review*, n° 1, , 1978, pp. 60-71.

Le Man, Ségolene, «La «littérature panoramique» dans la genèse de «La Comédie humaine»: Balzac et «Les français peints par eux-mêmes», in *L'Année balzacienne*, n°3, 2002, pp. 73-100.

Lefebvre, Anne Marie, *Les visages de Bianchon*, *Année Balzacienne*, n°9, 1988, pp. 125-140.

Lyon-Caen, Judith *Le romancier, lecteur du social dans la France de la Monarchie de Juillet*, in *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n°24, 2002, pp. 15-32.

Maza, Sara, Construire et déconstruire la bourgeoisie : discours politique et imaginaire social au début du XIXe siècle, in *Revue d'histoire du XIXe siècle*, n°34, 2007, pp. 21-37.

Moccia, Marilisa, *L'attesa di Penelope*, in *Le attesa*, a cura di A. Abignente e E. Canzaniello, Napoli, Ad est dell'equatore, in corso di pubblicazione.

Pellini, Pierluigi, *Il denaro*, in *Letteratura Europea*, M. Fusillo, P. Boitani, (a cura di), vol. III, Grandi temi, Roma, UTET, 2015, pp. 354-371.

Dizionari

Dictionnaire politique et encyclopédique du langage de la science politique, E. Duclerc, 1842.

Dictionnaire de l'Académie Française, VI ed., 1835.

Grand dictionnaire universel Larousse du XIX siècle, 1866-1877.

Le grand Robert de la langue Français, 2001.

Dictionnaire de l'Académie Française, IV ed. , 1762.

Littre, II ed. 1872.

Trésor de la langue française, Dictionnaire de la langue du 20ème siècle et du 19ème siècle, 2000.

Pasinomie, ou Collection complète des lois, décrets, arrêtés et règlements généraux qui peuvent être invoqués en Belgique, tome 5 , Lois françaises du 1 janvier 1793 ou 19 janvier 1794, Bruxelles, librairie de jurisprudence de H. Tarleir, 1834.

Opere di Balzac

H. de Balzac, *La peau de chagrin*, Paris, Gosselin, 1831.

H. de Balzac, C. H., *L'illustre Gaudissart*, vol. IV.

H. de Balzac, C. H., *La maison Nucingen*, vol. V.

H. de Balzac, C. H., *La recherche de l'absolu*, vol. X.

H. de Balzac, C.H., *Gobseck*, vol. II.

H. de Balzac, C. H., *Théorie de la démarche*, Vol.. XXII.

H. de Balzac, *Les français peints par eux-mêmes*, a cura di B. Vincent, Paris, Paragon, 2001.

H. De Balzac, *Correspondence*, a cura di Roger Pierrot, , Voll. I-V, Paris, Garnier, 1960-1969.

H. de Balzac, *Lettre à Madame Hanska*, Voll. I- IV, Vol. I, 120, Paris, Édition du Delta, 1967-1971.

Edizioni italiane utilizzate

H. de Balzac, *La médecine de campagne* (1833), *Il medico di campagna*, Milano, Garzanti, 1999.

H. de Balzac, *Eugénie Grandet* (1833), *Eugénie Grandet*, Milano, Garzanti, 2007.

H. De Balzac, *La maison du chat qui pelote* (1830), a cura di F. Fiorentino *La casa del gatto che gioca e altri racconti*, Napoli, Guida, 1984.

H. de Balzac, *Les Employés ou la Femme supérieure*, (1838), *Gli impiegati*, Milano, Garzanti, 1996.

H. de Balzac, *La fille aux yeux d'or* (1835), *La ragazza dagli occhi d'oro*, Milano, Garzanti, 2008.

H. de Balzac, *Splendeurs et misères des courtisanes*, (1845), *Splendori e miserie delle cortigiane*, Milano, Garzanti, 2003.

H. de Balzac, *Le père Goriot*, (1834), *Papà Goriot*, Milano, Mondadori, Ed. a cura di M. Bongiovanni Bertini, 2010

H. de Balzac, *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau*, (1837), *Grandezza e decadenza di César Birotteau*, Editori Internazionali Riuniti, Roma, 2013.

H. de Balzac, *De la cravate, considérée en elle-meme et dans ses rapports avec la société et les individus*, Le Dayly-Bul, La Louvière, 1976

H. de Balzac, *Trattato della vita elegante*, in *Patologia della vita sociale*, introduzione di M. Bongiovanni Bertini, traduzione di Paolo Tortonese, Torino Bollati Boringhieri, 1992.

Per una ricognizione bibliografica generale sulle opere e sulla critica di Balzac, si rimanda al sito

<http://www.v1.paris.fr/commun/v2asp/musees/balzac/furme/bibliobalzac.htm>,

a cura di Isabelle Tournier, Robert Tranchida, Kim In-Kyoung. aggiornata al dicembre 1999.

Sitografia

<<https://archive.org/stream/rapportsduphysiq01cabauoft#page/n7/mode/2up>>.

<<http://www2.biusante.parisdescartes.fr/livanc/?cote=47661x01&p=3&do=page>>.